



**Universidade de Aveiro** Departamento de Comunicação e Arte  
2017

**SARA DANIELA  
BENTO BOTELHO  
DA SILVA**

**DESIGN DE COMUNICAÇÃO PARA CONCERTOS,  
DIÁLOGO ENTRE A IMAGEM E A MÚSICA**



**SARA DANIELA  
BENTO BOTELHO  
DA SILVA**

**DESIGN DE COMUNICAÇÃO PARA CONCERTOS,  
DIÁLOGO ENTRE A IMAGEM E A MÚSICA**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Design, realizada sob a seguinte orientação científica:

Doutor José Miguel Santos Araújo Carvalhais Fonseca, Professor Auxiliar do Departamento de Design da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Doutora Maria da Graça Parente Figueiredo da Mota, Diretora do CIPEM [Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical] – Polo do Politécnico do Porto do INET- md [Instituto de Etnomusicologia – Estudos de Música e Dança]

Doutor Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro



Este trabalho dedico-o aos meus pais

## **o júri**

presidente

**Prof. Doutor Domingos Moreira Cardoso**  
professor catedrático da Universidade de Aveiro

**Prof. Doutor Pedro Manuel Reis Amado**  
professor auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

**Prof.<sup>a</sup> Doutora Graça Maria Boal Palheiros**  
professora adjunta da Escola Superior de Educação do IPPorto

**Prof. Doutor José Manuel da Silva Fernandes de Carvalho Carneiro**  
professor auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

**Prof.<sup>a</sup> Doutora Luísa Maria Lopes Ribas**  
professora auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

**Prof. Doutor José Miguel Santos Araújo Carvalhais Fonseca**  
professor auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

## agradecimentos

A concretização deste trabalho contou com a colaboração e o apoio de muitas pessoas às quais não posso deixar de agradecer:

Aos meus orientadores, o doutor Miguel Carvalhais, a doutora Graça Mota e o doutor Jorge Castro Ribeiro, pela disponibilidade, pelo rigor e pelo saber que me prestaram sempre que os solicitei, e que me possibilitou ir *mais além*.

Ao maestro Cesário Costa pelo convite para integrar o projeto dos Concertos Promenade, que valorizou fortemente a minha experiência profissional.

À equipa técnica do Coliseu do Porto, a disponibilidade de meios para levar a cabo as minhas convicções técnicas.

Ao Conservatório de Música do Porto, Professor Moreira Jorge, maestro Fernando Marinho, professores e alunos, que tão bem acolheram a ideia de implementar a nossa experiência com as suas turmas

Ao Pedro Altino, da 2You, que tão generosamente nos facultou os seus registos de *imagem captada* dos *Concertos Promenade*.

Ao Rui e à Joana pela orientação para a concretização da análise de dados.

Ao José, que tanto me mostrou, na minha escrita, a diferença entre *o que se pode* e *o que se deve* escrever, acompanhado pelo seu riso.

À Adriana (a minha bússola desde a primeira ideia), ao Gil (o meu *sábio* preferido) e à Leonor (a harpista que melhor anda de bicicleta) pelo tão importante porto de abrigo durante este percurso onde fui buscar tanto que integrei neste trabalho, e a força para o concretizar.

Aos *padrinhos* Céu e Rui, ao Lopo e à Fernanda por serem outra família.

A todos os meus amigos, que o são verdadeiramente.

À minha querida Manela, que é, em tantas coisas, o meu espelho.

À Lara, por tudo, e por *nada*, por tanto durante tanto tempo.

Aos meus sobrinhos Rita e Eduardo, pela *felicidade pura* com que me recarregaram desde que existem.

À minha família, em especial aos meus pais, pela forma como gostam e cuidam de mim

À minha avó Teresa que, apesar dos seus 90 anos, esperou pacientemente pelo término deste projeto.

**palavras-chave**

Design, Música, Imagem, Concerto Multimédia, Educação Musical

**resumo**

Pretende-se com este projeto investigar questões essenciais e específicas da atividade do design de comunicação decorrentes de uma intervenção sistemática em concertos.

É objetivo deste estudo confirmar a importância do design na promoção da literacia (audio)visual e musical, analisando em particular o caso dos concertos audiovisuais com objetivos educativos em contexto real (sala de concerto com músicos e público em tempo real).

O estudo centra-se nas estratégias e nos conteúdos visuais que o designer de comunicação mobiliza em concertos educativos, com o propósito de alcançar uma eficácia comunicativa conducente a uma mais ampla compreensão e fruição do espetáculo como um todo, e da música em particular. Na investigação realizada pretende-se dar conta das relações bidirecionais entre a pesquisa teórica na área do design e a concretização de propostas visuais para projetos multimodais, considerando os parâmetros relevantes na elaboração dessas propostas e as perceções do público a que se dirigem.

Espera-se que esta investigação possa contribuir para um conjunto de boas práticas de design passíveis de uma aplicação adequada a múltiplos contextos.

**keywords**

Design, Music, Image, Multimedia Concert, Music Education

**abstract**

This project aims to research fundamental questions related to the role of communication design in a systematic intervention in concerts.

Its goal is to confirm the relevance of design in the promotion of (audio)visual and musical literacy, by analyzing in particular the case of audiovisual concerts with educational goals, in a real context (concert hall with musicians and audience in real-time).

The study is centered in the strategies and visual contents that the communication designer mobilize in educational concerts, with the aim of achieving a communicational effectiveness that leads to a broader understanding and fruition of the performance as a whole, and of the music in particular. This research intends to assess the bidirectional relations between a theoretical framework in design and the conception of visual proposals for multimodal projects, considering the relevant parameters in the elaboration of these proposals and the public perceptions to which they are addressed.

We hope that this research may contribute to develop a set of good practices that may be applicable to multiple other contexts.

# ÍNDICE

## PARTE I

INTRODUÇÃO	I
1. O CONTRIBUTO DA IMAGEM NA RECEÇÃO E EDUCAÇÃO MUSICAIS	5
1.1. A visualidade nos concertos contemporâneos e a presença tradicional da imagem na ópera	8
1.2. Do registo dos concertos à telepresença e à telemática	13
1.2.1. Particularidades de um concerto ao vivo e de uma gravação	17
1.2.2. O concerto comentado (diferido) – Leonard Bernstein	20
1.3. O papel da imagem na educação para a música	21
1.4. Conceção de projetos colaborativos em artes: o contributo do indivíduo para o todo	23
2. CONCERTOS PROMENADE: CONTEXTO E CARACTERIZAÇÃO	25
2.1 Os concertos promenade no contexto contemporâneo dos concertos multimédia	25
2.2. Intervenientes dos <i>Concertos Promenade</i>	31
2.3 Aspetos do funcionamento dos <i>Concertos Promenade</i>	43
2.3.1. Descrição de um concerto tipo	43
2.3.2. Estratégias de persuasão para uma interação colaborativa do público	45
2.3.3 O concerto e a interação com o público	48
2.4 Tipologia das 280 obras dos Concertos Promenade	51
3. O PAPEL DO DESIGN DE COMUNICAÇÃO NOS CONCERTOS	55
3.1. Os Recursos Básicos do Design e a Especificidade da Leitura de Imagens	57
3.1.1. Primeiro plano e segundo plano: a imagem ao vivo e a imagem projetada	61
3.2. A imagem projetada enquanto recurso estruturante: contributos para uma tipologia de imagens	62
3.2.1. Imagens mentais, óticas e gráficas	62
3.2.2. Imagens e índices de figuratividade: a relevância da identificação e da sugestão	68
3.2.3. Imagens de síntese	69
3.2.4. Tipologias textuais e a relação entre texto e imagem	71
3.3. A gestão dos recursos visuais nos concerto	75
3.3.1. Imitação do real e estimulação simultânea dos sentidos	75
3.3.2. Duplicar e expandir como estratégias do design de comunicação	76
3.3.3. Objetivos determinantes para a proposta comunicativa	78
3.4. O design como mediador entre a imagem e a música: reflexão e síntese	80

## PARTE II

4. IMAGENS DE UM REPERTÓRIO	83
4.1. Grupo 1 – Obras Tonais	85
4.2 Grupo 2 – Obras Não Tonais	90
4.3. Grupo 3 – Obras evocadoras de outras áreas do espetáculo	99
4.4 Grupo 4 – Obras com Intervenção Destacada	105
4.5 Grupo 5 – Obras Evocadoras de Lugares	114
5. CONCERTOS PROMENADE: APRESENTAÇÃO DO ESTUDO EXPLORATÓRIO	119
5.1 Motivações, questões de investigação e objetivos	120
5.2. Procedimentos e instrumentos utilizados na primeira fase de recolha de dados	123
1 <sup>a</sup> FASE DO ESTUDO: CONCERTOS PROMENADE	
5.2.1. Análise das estratégias de design e recursos utilizados nos concertos nas temporadas de 2005 a 2014 (A)	123
5.2.1.1. Definição da estrutura de análise das estratégias de design utilizadas	124
5.2.1.2. Análise e discussão das estratégias gráficas utilizadas	137
5.2.2. Inquérito ao público dos Concertos Promenade (B)	164
5.2.2.1. Apresentação dos resultados do inquérito ao público	165
5.2.2.2. Discussão dos resultados do inquérito ao público	168
5.3. Procedimentos e instrumentos utilizados na segunda fase	169
2 <sup>a</sup> FASE DO ESTUDO: CONCERTO NO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO	
5.3.1. Concerto no Conservatório de Música do Porto	170
5.3.1.1. Motivação e caracterização do concerto	171
5.3.2. Inquérito ao público do concerto no conservatório	173
5.3.2.1. Apresentação dos resultados do inquérito	173
5.3.2.2. Discussão dos resultados do inquérito	175
5.4.1. Avaliação dos objetivos do estudo	178
5.4.2. Resposta às questões de investigação	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
BIBLIOGRAFIA	189
ANEXOS	195
Lista das 280 obras musicais analisadas	
Análise das estratégias gráficas	
Inquérito dirigido ao público dos Concertos Promenade: análise de dados	
Transcrição das respostas qualitativas dadas pelo público	
Inquérito para o Concerto no Conservatório de Música do Porto: análise de dados	

## ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1   Anatomia do Piano na Casa das Artes de Famalicão .....	26
Fig. 2   Anatomia do Piano na UA .....	26
Fig. 3   Pianoscópio no Centro Cultural de Belém .....	27
Fig. 4   Performance integrada em Bach2Cage, abril 2005 .....	27
Fig. 5   Alva Noto /Ryuichi Sakamoto .....	28
Fig. 6   Instalação Test Pattern de Ryoji Ikeda .....	28
Fig. 7   Concerto dos Massive Attack .....	28
Fig. 8   Intervenções sonoras e visuais no festival MUTEK .....	28
Fig. 9   Instalação multimédia Gravity   Aarau, Suíça, 2011 .....	29
Fig. 10   Página internet do projeto Biophilia .....	29
Fig. 11   Carnaval dos Animais   Camille Saint-Saëns .....	30
Fig. 12   Dança Infernal   Igor Stravinsky .....	30
Fig. 13   BBC Proms no Royal Albert Hall .....	30
Fig. 14   Anotações pessoais sobre a obra O Aprendiz de Feiticeiro .....	32
Fig. 15   Ensaio com a orquestra ARTAVE na Escola Profissional Artística, para teste dos conteúdos visuais na obra O Aprendiz de Feiticeiro .....	32
Fig. 16   O Aprendiz de Feiticeiro no CP com projeção de imagem .....	32
Fig. 17   Projeção de imagem durante um concerto CP .....	36
Fig. 18   Régie do Coliseu do Porto .....	36
Fig. 19   Exemplo de grafismo rejeitado (Júpiter e Vénus) .....	39
Fig. 20   Grafismo selecionado: pintura de Ingres e Botticelli .....	39
Fig. 21   Guião para os conteúdos visuais a utilizar em cada parte das obras .....	40
Fig. 22   Diários gráficos com anotações sobre os programas musicais .....	40
Fig. 23   Guião da obra com narração O Gato das Botas .....	41
Fig. 24   Guião da obra com narração Quadros de uma Exposição .....	41
Fig. 25   Guião da obra Babar, o pequeno elefante .....	41
Fig. 26   Sessões orientadas por Wuytack, baseadas no método de Audição Musical Ativa ....	46
Fig. 27   Exemplos de musicogramas realizados por alunos do ensino básico .....	47
Fig. 28   Pinturas de Fra Angelico contendo títulos .....	88
Fig. 29   Fotografias de Mahler e Alma .....	88
Fig. 30   Fotografia da Ópera de Viena .....	88
Fig. 31   Imagem do protagonista da animação escolhida para ilustrar o motivo da obra .....	89
Fig. 32   Imagem para ilustrar o segundo motivo .....	89
Fig. 32 e Fig. 33   Exemplos do recurso esquema/diagrama utilizado para apresentar a estrutura de obras tonais .....	90
Fig. 34   Esquema/diagrama utilizado para apresentar a estrutura da Serenata nº 13 .....	90



Fig. 35   Exemplos da animação elaborada para ADKOM .....	92
Fig. 36   Sequência de imagens da animação proposta para Six Marimbas .....	94
Fig. 37   Ilustrações para Contos Fantásticos que serviram de base a um plano picado e a um contrapicado .....	95
Fig. 38   Sequência de pormenores das ilustrações para sugestão de aproximação de plano ....	96
Fig. 39   Sequência de pormenores das ilustrações para sugestão de movimento .....	97
Fig. 40   Títulos sobrepostos a macrofotografias para distinguir secções da obra cONCERTO fOR TUBA .....	98
Fig. 41   Fotomontagem para a obra O Lago dos Cisnes .....	100
Fig. 42   Imagens gráficas resultantes da combinação do recurso pintura com fotografia para O Lago dos Cisnes .....	101
Fig. 43   Pinturas de Degas .....	101
Fig. 44   Sequência de imagens do vídeo realizado a partir da utilização do recurso fotografia pós-produção .....	102
Fig. 45   Sequência de imagens do registo da apresentação da Sagração da Primavera realizado pelo canal televisivo arte .....	102
Fig. 46   Imagens projetadas na ópera A Floresta para sugestão de mudança de ambiente ....	103
Fig. 47   Imagens da ópera A Floresta para enfatizar momento de maior tensão .....	103
Fig. 48   Imagens projetadas na ópera A Floresta para indicação de progressão cronológica ..	104
Fig. 49   Imagem projetada durante a Ópera .....	104
Fig. 50   Desenho das telas dispostas no palco para obtenção da máscara para a projeção da imagem .....	104
Fig. 51   Apresentação das personagens de Pedro e o Lobo e correspondência entre cada instrumento e cada uma das personagens da história .....	107
Fig. 52   Imagens gráficas (com movimento) que acompanharam a narração de partes específicas da história .....	107
Fig. 53   A alteração do elemento cor enfatiza a morte da mãe de Babar pelo caçador .....	109
Fig. 54   Sequência de imagens para a fuga de Babar após os tiros do caçador .....	109
Fig. 55   A cerimónia do casamento e a coroação de Babar .....	109
Fig. 56   Ilustração para o Gato das Botas: pormenor e pormenor com sobreposição da personagem principal .....	111
Fig. 57   Utilização de pormenores da ilustração para sugerir aproximação de planos .....	111
Fig. 58   Plano geral e grande plano da personagem .....	111
Fig. 59   Exemplos de imagens que incorporaram outros elementos (texto e imagem) nas ilustrações originais .....	112
Fig. 60   Efeito acrescentado à imagem para sublinhar o acontecimento mágico da ação .....	112
Fig. 61   Efeito acrescentado à imagem para indicar o final da história .....	112
Fig. 62   Sequência de imagens que acompanham o percurso de cada uma das personagens na história Pedacos de Lua .....	114

Fig. 63   Fotografias relativas à Indonésia: trajes, danças e instrumentos .....	115
Fig. 64   Fotografias da atividade têxtil tradicional na Guatemala .....	116
Fig. 65   Imagens do vídeo realizado para a obra Suite .....	117
Fig. 66   Recurso unimodal .....	125
Fig. 67   Recurso unimodal .....	125
Fig. 68   Recurso bimodal .....	125
Fig. 69   Separador, com imagem e texto .....	128
Fig. 70   Recurso títulos combinado com ilustração .....	128
Fig. 71   Recurso esquema/diagrama .....	129
Fig. 72   Recurso esquema/diagrama .....	129
Fig. 73   Recurso legendas; o 2º e o 3º exemplos combinados com captação de imagem da orquestra .....	129
Fig. 74   Imagem com elevado índice de figuratividade e simbolismo .....	132
Fig. 75   Imagem com elevado índice de figuratividade e simbolismo .....	132
Fig. 76   Imagem com elevado índice de figuratividade .....	132
Fig. 77   Imagem abstrata, apesar da possibilidade de leitura do texto numérico .....	132
Fig. 78   Imagem abstrata e simbólica .....	132
Fig. 79   Imagem com reduzido índice de figuratividade que a faz aproximar da abstração ...	132
Fig. 80   Concerto no CMP .....	170
Fig. 81   Concerto no CMP sem suporte visual – grupo A .....	171
Fig. 82   Concerto no CMP com suporte visual – grupo B .....	171
Fig. 83   Postal concebido para agradecimento às turmas participantes e aos professores .....	172
Fig. 84   Imagens para auxílio identificação dos instrumentos de destaque na peça musical ...	176
Fig. 85   Imagem de uma panorâmica lenta para auxílio na identificação do tipo de andamento da peça .....	176
Fig. 86   Imagem contendo o símbolo mf (mezzo forte) para auxiliar na identificação da dinâmica da peça .....	176

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1   Dimensão unimodal por grupos .....	135
Gráfico 2   Dimensão bimodal por grupos .....	137
Gráfico 3   Dimensão – valores totais e por grupo .....	138
Gráfico 4   Imagens óticas, gráficas e mistas – percentagens totais e por grupo .....	139
Gráfico 5   Utilização de imagens com movimento e sem movimento .....	140
Gráfico 6   Recursos por grupos de obras .....	140
Gráfico 7   Recursos p/ grupos de obras [s/ ficha técnica, perguntas e captação de imagem] .....	141
Gráfico 8   Utilização de recursos por grupos .....	142
Gráfico 9   Utilização de recursos por grupos s/ ficha técnica, perguntas e captação de imagens .....	143
Gráfico 10   Utilização das estratégias por recurso [s/ ficha técnica, perguntas e captação de imagem] .....	146
Gráfico 11   Utilização das estratégias por grupos de recursos .....	146
Gráfico 12   Utilização das estratégias por grupos de obras .....	146
Gráfico 13   Tipologias textuais distribuídas por grupos de obras .....	147
Gráfico 14   Objetivos por grupos de recursos .....	149
Gráfico 15   Objetivos por grupos de obras .....	149
Gráfico 16   Recursos por grupos .....	151
Gráfico 17   Recursos por grupos excluindo ficha técnica, perguntas e captação de imagens .....	151

## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1   Parâmetros considerados na análise das estratégias de design dos CP .....	52
Tabela 2   Parâmetros considerados na análise das estratégias de design dos CP .....	124
Tabela 3   Recursos Visuais e Verbais utilizados na produção gráfica dos CP .....	127
Tabela 4   Grupos de obras dos Concertos Promenade.....	134
Tabela 5   Ocorrências do parâmetro dimensão .....	137
Tabela 6   Parâmetro dimensão – percentagens totais e por grupo.....	138
Tabela 7   Parâmetro tipos de imagem – valores totais e por grupo .....	138
Tabela 8   Parâmetro movimento – ocorrências totais e por grupo .....	139
Tabela 9   Recursos agrupados [com ou sem movimento; visuais e verbais] .....	142
Tabela 10   Recursos agrupados [com ou sem movimento; visuais e verbais] .....	143
Tabela 11   Parâmetro índice de figuratividade – ocorrências totais e por grupo .....	144
Tabela 12   Parâmetro estratégias – ocorrências totais por recurso e por grupos de recursos. ....	145
Tabela 13   Parâmetro estratégias – ocorrências totais por grupos de obras .....	145
Tabela 14   Parâmetro tipologias textuais – ocorrências totais e por grupo de obras .....	147
Tabela 15   Parâmetro objetivos – ocorrências totais e por recurso .....	148
Tabela 16   Parâmetro objetivos – ocorrências por grupos de obras .....	148
Tabela 17   Parâmetro tipologias textuais – ocorrências totais e por grupos de obras.....	151
Tabela 18   Parâmetro índice de figuratividade – ocorrências totais e por grupos de obras....	155
Tabela 19   Distribuição por faixa etária dos inquiridos.....	165
Tabela 20   Assiduidade e origem geográfica dos inquiridos.....	165
Tabela 21   Habilitações literárias dos inquiridos.....	166
Tabela 22   Avaliação da experiência musical.....	166
Tabela 23   Caracterização da experiência musical.....	166
Tabela 24   Apreciação da ligação entre música e imagem.....	167
Tabela 25   Resultados do inquérito dirigido ao grupo de controlo e ao grupo experimental..	174





# INTRODUÇÃO

O facto de as tecnologias da informação e comunicação favorecerem novas formas de acesso à informação, novos estilos de aprendizagem, que podem ser compartilhados entre indivíduos, amplia o potencial de inteligência coletiva dos grupos humanos, e ajuda a refletir sobre os rumos da aprendizagem face às novas práticas sociais mediadas pelas tecnologias digitais. Pierre Lévy [1997]

Os concertos de música constituem, desde a Antiguidade Clássica, um acontecimento social e artístico único e irrepetível, precisamente pelo facto de serem efetuados ao vivo.

É plausível que nos concertos de música se tenham começado a utilizar, cada vez com maior frequência, múltiplos efeitos visuais provenientes de experimentações efetuadas em outras atividades artísticas (Brown, 2007), com especial ênfase para o teatro, onde a cenografia, os figurinos, os adereços, as luzes e demais especialidades do palco sempre tiveram um papel importante na forma como foi evoluindo a relação entre o espectador e o espetáculo musical. A componente visual sempre foi parte integrante da experiência musical, basta pensarmos no ato performativo em si, momento protagonizado pelos seus intervenientes (cantores ou instrumentistas) em que a música convoca a imagem dos mesmos e *per si* oferece mais do que a própria música. Na Idade Média (Stevens, 2009), quando no interior das igrejas o público não conseguia vislumbrar os cantores, o seu olhar fixava-se, por exemplo, nos ícones religiosos, que conferiam outra dimensão à experiência vivenciada. Podemos sugerir que a função dos ícones presentes na igreja era, não a de complementar o conteúdo musical, mas a de auxiliar nos atos religiosos enquanto estratégia de complementaridade no âmbito da propagação da mensagem religiosa. A sua presença é um facto e assume grande destaque quando esses ícones são percecionados pelos olhares que buscavam alternativa aos músicos que não podiam observar, embalados pela música que se fazia ouvir. Neste exemplo, a função das imagens alterou-se, a visualidade oferecida aos presentes não era premeditada para aquele momento específico, mas não deixou de ter consequências no imaginário de cada indivíduo e na forma como percecionou a música.

Meghan Stevens (2009) refere que a sua pesquisa teórica sobre música e imagem em concerto se suporta em contributos diversificados, desde teorias audiovisuais à psicologia cognitiva, mas também partilha a ideia de que adicionar “uma imagem à música é uma arte mais do que uma ciência, e a maneira mais eficaz para determinar o que funciona é optar por uma abordagem de tentativa erro”. O nosso procedimento criativo enquanto designer dos *Concertos Promenade* (CP)<sup>1</sup> ao longo de nove temporadas foi durante muito

---

<sup>1</sup> A partir deste momento sempre que nos referirmos aos *Concertos Promenade* utilizaremos a sigla CP.

tempo espontâneo e empírico, mas, em determinado momento, sentimos que, para compreendermos mais profundamente os mecanismos envolvidos neste processo, teríamos que ir além desta forma de atuação e convocar contributos teóricos que nos apoiassem e nos dessem resposta a várias questões que colocávamos e que agora convocamos no âmbito de elaboração desta tese.

De que forma a componente visual interfere na percepção, memorização e fruição que o público possa ter do espetáculo a que assiste e em que medida os discursos visuais auxiliam no entendimento, porventura mais completo, e complexo, da mensagem que se pretende ampliar serão duas das questões que gostaríamos de aprofundar para que todo o labor experimental venha a ter suportes teóricos mais fundamentados e de mais profunda coerência comunicativa.

Por outro lado, já não é suficiente para a nossa reflexão pensarmos que a eficácia comunicativa de qualquer mensagem ou conteúdo depende somente da eficácia criativa, técnica e conceptual do processo de trabalho individual ou de uma equipa. A complexidade de um concerto de música tocado ao vivo determina, também, a necessidade de tomarmos consciência do papel que cabe ao público em cada um desses espetáculos. Será que poderemos restringir esse papel à passividade de um destinatário que se contenta com o que lhe é oferecido, seja a componente visual concretizada de forma mais pré-definida ou mais improvisada?

Será igualmente de considerar que a presença do público num determinado espaço entendida como vivência no local gera, por si mesma, comportamentos abertos à receção de mensagens, inferidas por múltiplos estímulos visuais, constituindo tal um argumento válido para a utilização da imagem nos concertos?

A importância das tecnologias somáticas é, nesse sentido, sublinhada por Pierre Lévy (1997), em função do elevado grau de dependência que evidenciam face aos contextos de apresentação na formulação das mensagens. Afirmo o autor que:

As tecnologias usadas para controlar o fluxo da mensagem podem ser classificadas em três grupos principais: somáticas, molares e digitais. As tecnologias somáticas implicam a presença efetiva, compromisso, energia, e sensibilidade do corpo para a produção de sinais. Exemplos típicos seriam uma performance de voz ao vivo, dança, canto, ou música em geral. Embora difícil de distinguir da restante situação em que ocorre, uma mensagem somática é essencialmente multimodal. O discurso é acompanhado por gestos e expressões faciais; a dança só é verdadeiramente visível quando contida no som. Uma mensagem somática nunca é exatamente reproduzida pela tecnologia somática. Seja associada com a tradição ou com a linhagem, é sempre única porque é inseparável de um contexto sempre em mudança. (1997, pp. 45-46)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Todas as citações que não estão em língua portuguesa foram traduzidas pela autora a partir dos respetivos originais.

“The technologies used to control message flow can be classified into three main groups: somatic, media, and digital. Somatic technologies imply the effective presence, commitment, energy, and sensibility of the body for the production of signs. Typical examples would be the living performance of speech, dance, song, or music in general. While difficult to distinguish from the overall situation in which it occurs, a somatic message is essentially multimodal. Speech is accompanied by gestures and facial expressions; dance is only truly visible within its container of sound. A somatic message is never exactly reproduced by somatic technology. Whether associated with tradition or lineage, it is always unique because it is inseparable from a changing context.”



Partindo desta perspetiva multimodal de um concerto, que resulta da combinação ponderada de elementos visuais e sonoros, dividimos esta tese em duas partes. A primeira parte, que contempla os capítulos 1, 2 e 3, apresenta um pendor mais teórico e foi estruturada com a preocupação de explicitarmos o enquadramento do nosso trabalho. A segunda parte, capítulos 4 e 5, refere-se ao estudo exploratório desenvolvido, tendo como ponto de partida a nossa experiência profissional iniciada em 2006, como designer em concertos de música clássica e contemporânea, mais especificamente em nove temporadas dos CP do Coliseu do Porto (2005/06 até 2013/14), sob direção artística do Maestro César Costa até junho de 2011 e, a partir desse ano, do Doutor Jorge Castro Ribeiro, Professor no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Tratando-se duma tese em Design de Comunicação, entendemos ser importante conjugar uma dimensão mais teórica com uma dimensão mais prática. A primeira parte apresenta, assim, informações que permitirão, num segundo momento, abordar de forma mais sistemática e sustentada as questões de investigação suscitadas pelo nosso estudo, e permitiu-nos conhecer alguns aspetos históricos relacionados com a visualidade mais ou menos latente em concertos que contam com a presença de público (ao vivo). As questões de investigação impulsionaram o estudo e determinaram a construção dos instrumentos que especificamente utilizámos nas distintas fases do nosso estudo exploratório.

Os motivos implícitos na génese deste trabalho, levaram a que formulássemos as quatro questões de investigação que embora de índole mais ampla estruturaram o nosso estudo e vieram a determinar as subquestões de carácter mais específico, apresentadas no capítulo 5, e para as quais o estudo exploratório apontou caminhos/respostas. A primeira questão reside, essencialmente, no modo como o design de comunicação promove a mediação entre a imagem e a música e como é que a componente visual interfere na perceção, memorização e fruição que o público possa ter do espetáculo a que assiste, apesar do efeito distrator que possa advir da presença da imagem; a segunda questão direcionou a nossa atenção para determinarmos, se possível, em que medida os discursos visuais auxiliaram no entendimento dos conteúdos musicais que pretendíamos ampliar para promover uma compreensão mais completa da música; a terceira questão relaciona-se com a importância que demos ao envolvimento do público nos CP, e como é que a experiência audiovisual interferiu no envolvimento atencional do público, ao se sobrepor aos músicos e instrumentos; a última questão, relaciona-se em parte com a anterior uma vez que o que pretendemos através dos aspetos da produção visual dos espetáculos, no âmbito do design de comunicação, é captar a atenção e participação do público, com o intuito de contribuir para um processo de compreensão, numa perspetiva educativa. No entanto, para isso acontecer, estamos conscientes do conflito atencional que isso pode provocar no público presente: entre a atenção exclusiva na música e seus intervenientes, ou, a atenção que terá de se tornar repartida devido à inclusão da componente visual que porventura facilitará a compreensão da mesma.

Este trabalho favoreceu o estabelecimento de relações com a nossa experiência nos CP e levou-nos a encontrar algumas respostas para questões como, por exemplo, se a imagem manteve as mesmas funções ou se acumulou outros propósitos no intuito de encontrar soluções específicas para este contexto tão particular e, se tal tiver ocorrido, de que forma se concretizou. Inevitavelmente ponderámos sobre a unicidade que caracteriza os concertos ao vivo e que os distingue de uma versão gravada, em particular sobre os CP, dirigidos a um público interessado em música, mas sem ter necessariamente conhecimentos musicais. As diversas estratégias, de persuasão ou educação do público, através da utilização da imagem, para tornar a audição mais acessível e completa, foram refletidas e testadas quer na primeira parte, mais teórica da dissertação, quer na segunda parte, em que analisámos e ponderámos sobre todas estratégias gráficas adotadas durante as temporadas dos CP, e, tendo por base esse estudo, construímos *novas soluções* para a conceção de um concerto no Conservatório de Música do Porto (CMP)<sup>3</sup>. Na conceção desse concerto procurámos integrar o contributo que a análise das estratégias dos CP nos trouxe, de modo a que a proposta visual fosse o mais ajustada possível aos objetivos que determinámos em cada uma das obras musicais apresentadas, para posteriormente inquirimos o público presente sobre a experiência vivenciada, ou seja, sobre a relevância que a proposta visual teve para a apreensão dos conteúdos musicais selecionados das obras apresentadas.

A segunda parte da tese, através do estudo exploratório, permitiu-nos constatar a diversidade comunicativa das estratégias gráficas propostas, assim como avaliar a pertinência e a adequação das mesmas relativamente aos objetivos, ao público e às principais características dos concertos em questão. Na primeira fase do estudo exploratório procedemos à análise pormenorizada dos recursos visuais mobilizados ao longo das nove temporadas dos CP, procurando encontrar e explicitar regularidades na forma como foram equacionados os recursos e as estratégias mobilizados, tendo em consideração os oito parâmetros propostos. Devido à importância que, desde sempre, teve para nós sabermos acerca dos efeitos que a componente visual teria no público, na segunda etapa, avaliamos os inquéritos feitos ao público no último concerto, como forma de compreender os eventuais efeitos da proposta visual sobre as percepções dos espectadores construíram, e verificarmos, a existência e a dimensão das relações entre as estratégias de design implementadas e os efeitos provocados nos seus destinatários.

Estes foram alguns dos propósitos que procurámos concretizar ao longo desta dissertação e que apresentaremos com mais pormenor no capítulo 5, em articulação com a caracterização do próprio estudo. Também é nesse momento que discutimos os resultados obtidos e os relacionámos com o enquadramento teórico previamente apresentado no capítulo 3.

---

<sup>3</sup> A partir deste momento sempre que nos referirmos ao *Conservatório de Música do Porto* utilizaremos a sigla CMP.

# I O CONTRIBUTO DA IMAGEM NA RECEÇÃO E EDUCAÇÃO MUSICAIS

O contexto de cada concerto relativamente ao espaço, iluminação, som, maestro, músicos, cantores, bailarinos, cenários, imagem projetada e a tudo o mais que possamos incluir na descrição de eventos públicos desta natureza é determinante na forma como são provocadas na audiência sensações e apreensões individuais do todo, resultantes do somatório de tantos e diversos estímulos presentes nessa experiência ao vivo. Estamos assim perante o conjunto de preocupações com as quais nos deparámos enquanto designer dos CP e que motivaram esta investigação.

No âmbito de uma tese em Design de Comunicação, focamos a nossa atenção na identificação dos principais contributos que a imagem pode trazer à Educação Musical e em particular aos CP. Assim, neste primeiro capítulo, queremos refletir sobre o contributo da imagem para a receção da música em concertos ao vivo, o seu papel educativo e colaborativo. Iremos debruçar-nos sobre as particularidades e especificidades que a perceção de um concerto ao vivo permite, distintas de uma gravação ou de uma transmissão direta, e sobre o papel do público nesse processo. Procuraremos, ainda, fazer um breve enquadramento histórico da presença simultânea da imagem (proveniente de diversos contributos artísticos) e da música nos espetáculos, equacionando ainda a relevância da visualidade para a compreensão da música. Consideraremos de um modo particular a ópera, por aí se verificar a presença assídua da imagem, afirmando-se como parte integrante desses espetáculos musicais.

Por último, e como principal *inquietação* do primeiro capítulo, refletiremos sobre a forma como a imagem pode facilitar a receção de conteúdos musicais e trazer contributos à promoção de uma efetiva educação musical mesmo num cenário em que não é expectável que o público possua conhecimentos musicais sólidos. Nessa medida, os CP poderão enquadrar-se preferencialmente no âmbito de uma sensibilização para a música. A conceção de projetos colaborativos em artes pode, na verdade, desempenhar um papel desta natureza, uma vez que evidencia a relevância da transversalidade de áreas mobilizadas em prol do todo.

A tentativa de perpetuar a experiência fornecida pelos espetáculos ao vivo, seja através da gravação da componente sonora ou do registo combinado do áudio e vídeo, bem como dos sucessivos aperfeiçoamentos nesses meios de captura, revela a necessidade de um domínio mítico sobre a irreversibilidade do tempo e a crença de que o desenvolvimento desses meios tecnológicos de captação permitirá alcançar esse objetivo de revisitação experiencial aos espetáculos anteriormente vivenciados. A crescente acessibilidade por parte do espectador aos meios de captação de som e de imagem contribui para o desenvolvimento dessa

crença ou expectativa de revisitação total dos espetáculos anteriormente vividos ou mesmo de uma nova possibilidade de entrada em espetáculos emblemáticos do passado.

Embora o CD ou o DVD *ao vivo* tenham tido precursores como os álbuns em vinilo ou cassete, as transmissões radiofónicas ou televisivas em direto ou diferido ou até os filmes-concerto como, por exemplo, o *The Last Waltz* de Scorsese, afirmaram-se como um dos formatos preferidos e privilegiados de um *regresso ao espetáculo que já aconteceu*, seja para uma revisitação, seja para uma primeira vivência de um espetáculo passado.

A gravação de um espetáculo torna repetível o irrepetível e permite o acesso ao passado de forma a que ele se presentifique e, nessa medida, se perpetue. É assim possível estar presente num passado que não é, ou não foi, o nosso passado, atualizando-o como uma vivência e uma experiência pessoal.

A reprodução do registo em formatos<sup>4</sup> cada vez mais simplificados possibilitou uma expansão e difusão universal e uma consequente utilização generalizada. Estes suportes de informação permitem, para além da proximidade temporal, uma aproximação espacial ao ponto de ser possível ouvir e/ou visualizar um dado momento em que não estivemos presentes, seja por motivos tão intransponíveis como a incontemporaneidade, o geograficamente difícil, seja, simplesmente, pela falta de um lugar disponível no espaço do evento.

A gravação *ao vivo*, resultante da produção e/ou realização após um concerto (ou aquilo a que podemos ter acesso numa transmissão em direto), pode estimular somaticamente cada indivíduo, e no primeiro exemplo talvez sempre de forma diferente de cada vez que se propõe experienciar, mas verifica-se em ambas as situações que esses estímulos são o resultado do que lhe é oferecido. É-lhe oferecido o que é previamente selecionado por outrem: estejamos a falar da escolha das faixas musicais; da escolha de pontos de vista das câmaras disponíveis para registar as imagens; de alguns movimentos que nos são mostrados de todos os que em simultâneo acontecem protagonizados pelos seus diversos intervenientes. Em suma, temos acesso a planos e sons, que são inevitavelmente partes de um todo, que alguém escolheu porque quis que os víssemos ou ouvíssemos.

Por isso, a presença física (seja num concerto ou em qualquer outra vivência), é que nos permite que a experimentação somática se faça em toda a sua amplitude: a escolha do que apreender, de que forma e com que sentido, é opção do indivíduo.

Os objetos atuais que possibilitam os registos áudio e vídeo, pelas categorias apresentadas por Lévy (Lévy, 1997), enquadram-se no grupo digital. Se forem objetos analógicos, designa-os por molaes.

Parece-nos importante, por um lado, insistir que a componente visual dos CP não se resume à projeção de imagens previamente preparadas para o efeito, e por outro, deixar explícito que os *concertos* são sempre multimodais, quer tenham ou não projeção de imagens associadas.

---

<sup>4</sup> Muitos desses formatos, a passagem do tempo qualificou como artefactos, que Michael Cole definiu como objeto cultural que se vai modificando ao longo da história da humanidade e que se concretiza sempre numa dada ação.

Não nos parece abusivo afirmar que, devido às experiências sensitivas e cognitivas que possibilita no espetáculo ao vivo (para além de todos os outros intervenientes), a componente visual faz com que o torne, por isso, único e inesquecível. Com maior facilidade, através da memorização de factos, através de imagens, e das relações que estabelece de forma aleatória ou induzida, cada pessoa convoca a memória do momento que já passou e não se repete, mas que, devido aos agentes e capacidades atrás referidos, acaba por perdurar. O que se viu nos CP auxiliou a memória do que se ouviu, sob a premissa de a componente visual facultar a expansão dos conteúdos musicais. Do mesmo modo, aquilo que o público vivenciou proporcionou uma expansão da experiência musical, única e mais completa do que só “na performance ao vivo, oferecendo um som real e um balanço do esperado com o inesperado, que a capacidade de plenitude na experiência musical humana pode ser integralmente satisfeita”. (Dunsby, 2007)<sup>5</sup>

Mas para além das memórias induzidas pela performance, será também pertinente ter em conta as expectativas de quem assiste, tendo conhecimento prévio ou adquirido durante o concerto, por exemplo reminiscências que a componente visual pode suscitar por simulação mais ou menos realista, ou cuja imaginação pode produzir e/ou complementar em cada pessoa.

As memórias do indivíduo não são selecionadas, e não sabemos que critérios morfológicos assumem esse papel no nosso cérebro, mas constatamos que os *inputs*, os registos, as memórias derivam de gestos, sons, cheiros, imagens que por qualquer razão nos sensibilizaram de forma mais intensa ou permanente num determinado tempo e local. Este fenómeno sensorial e cognitivo define-nos, abrangendo tudo o que nos rodeia e com o qual estabelecemos contacto, e talvez por essa característica aglutinadora que nos eleva o conhecimento, fez com que a transversalidade promovesse o processo. A arte não é exceção, e as suas diferentes abordagens, algumas vezes entendidas como divergentes, promoveram a complementaridade dos discursos e expandiram os seus conteúdos.

Para o nosso interesse específico sobre a relação entre a componente visual e a música quando experienciadas simultaneamente, foi importante procurarmos informação sobre alguns eventos antecessores dos concertos contemporâneos (multimodais), que entendemos terem sido importantes pelo seu papel precursor e impulsionador pelo uso da transversalidade entre distintas expressões num mesmo espetáculo. Esse estudo também nos permitiu compreender que, em diferentes abordagens musicais com características multimodais, o protagonismo entre as expressões artísticas variou, consoante o período histórico, e sobretudo determinado essencialmente pelas características e objetivos dos concertos musicais a apresentar publicamente. Revelou-se, assim, importante constatar as diferenças nas distintas abordagens e opções em eventos que contavam com a presença da música, mas também realçar que, no nosso trabalho, a imagem é utilizada para servir a música e

---

<sup>5</sup> “It is only in live performance, offering real sound and a balance of the expected with the unexpected, that the capacity for plenitude in human musical experience can be fully satisfied.”

se assume como um complemento do conteúdo musical. Se recuarmos à história clássica, a música, no teatro falado, aparecia associada à dramatização, com o propósito de intensificar o texto até então meramente descritivo. Neste exemplo, a música deixa de ter o protagonismo, mas o processo é análogo ao nosso trabalho: compreender o compromisso que é necessário estabelecer com os diferentes contributos, numa espécie relação de subserviência e respeito, que nos baliza a nossa participação e é capaz de nos conduzir a uma intervenção eficaz e despretensiosa de protagonismo.

A presença da componente visual como acompanhamento e complemento da música foi variando ao longo do tempo. Ora resultante de acasos imponderados, ora integrada de forma consciente e ponderada, foi assumindo um importante papel de complementaridade, e tornando-se em muitos casos imprescindível para uma compreensão mais eficaz e completa do conteúdo abordado, como no caso particular da ópera.

### 1.1. A VISUALIDADE NOS CONCERTOS CONTEMPORÂNEOS E A PRESENÇA TRADICIONAL DA IMAGEM NA ÓPERA

Uma vez que a nossa atenção neste estudo tem particular enfoque nos concertos educativos e no contributo que a imagem pode assumir nesse contexto, importa salientar que, quando afirmámos que a componente visual contribui para prolongar o concerto no tempo e de certo modo possibilitar que venha a ser *um momento inesquecível*, não nos retivemos especificamente na mensagem educativa. Pelo contrário, partimos duma consciência generalizada de que as nossas memórias não se limitam ao ato de querer apreender para aprender e reproduzir, mas da capacidade humana de colecionar pequenos *frames* que nos recolocam no espaço e no tempo a que já não pertencemos. Essas memórias parecem ser determinadas por uma luta e pela entreaajuda de todos os sentidos, ditando a *gravação* desse momento. Por isso, podemos não reter necessariamente a memória do que nos queriam ensinar, mostrando, mas reter pequenas seduções e estímulos que nos impressionaram em determinado momento. Enquanto assiste ao concerto, a sedução de um estudante de música pode deixar para segundo plano da sua atenção o gesto do maestro enquanto ordem rigorosa (de condução para a execução da obra pelos músicos) e fixar o olhar num repetido movimento físico que este possa assumir perante a orquestra. Pode inclusive deleitar-se com algo alheio à música como o espaço do concerto, ou com o jogo das luzes que se relacionam naquele preciso momento com a obra que está a ser executada.

As memórias, o inesquecível, são o que nos permite, no presente, fazer viagens cíclicas que evocam um passado. Em certa medida, é o que pretendemos de alguma forma, sempre que propomos cada guião visual, que o nosso trabalho proporcione a quem assiste aos CP: relembrar o que ouviu ao relacionar o que viu e/ou sentiu.

Se nos detivermos em fatores como o interesse do público pela música, as condições de acesso aos concertos musicais, os intervenientes e espaços disponibilizados, rapidamente

percebemos que o conceito de concerto se sujeitou a diversas mutações ao longo do tempo, ditadas por contextos históricos e sociais, que, sem podermos aprofundar no nosso trabalho, não podemos, no entanto, deixar de referir, evidenciando a título de exemplo alguns fatores e momentos que consideramos determinantes.

Os concertos musicais, pensados quer para um público mais restrito, quando organizados em salões privados e suportados por mecenas (jantares, bailes, etc.), quer para grupos maiores e menos restritos, como no caso das missas (onde no início de cada celebração a música assumia um papel importante como meio de divulgação dos textos sagrados, sobretudo aos iletrados), assumiram uma função social. De tal modo que, em muitos casos, o interesse do público se devia a essa faceta socializadora e/ou educativa que a música proporcionava, e não tanto à fruição da música propriamente dita. A música afirmava-se como um meio intencionalmente eficaz de reunião e convívio das pessoas, não se afirmando tanto pelo seu próprio valor.

A atenção e atração do público para a música modificaram-se significativamente com o aparecimento da Ópera, termo que corresponde ao plural da palavra latina *Opus*, significando trabalho ou obra, e a sua história, segundo (Brown, 2007), está intimamente relacionada com a história do teatro falado. Embora a ópera seja normalmente reconhecida como sendo um drama cantado, este autor refere que existem na história suficientes exemplos ocidentais de textos proferidos (opereta, *Singspiel*, ópera bufa) em que nem sempre isto se verifica. Por isso, propõe que o termo *ópera* deva ser mais flexível e entender-se como um drama em que os atores e atrizes podem cantar em algumas ou em todas as partes do texto. Refere ainda que todos os estilos de ópera combinam música e teatro num espetáculo, embora a música assuma o papel dominante.

Apontam-se muitas vezes os séc. XVI e XVIII como sendo o período histórico em que se iniciou, em Itália, a discussão do papel da música no teatro e, com isso, a consolidação do conceito de ópera, que durante algum tempo sofreu mutações notórias, através de distintos contributos teóricos, por vezes anacrónicos e oriundos de diferentes países, como podemos constatar na síntese histórica apresentada por (Brown, 2007)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> “Questions of the role of music in the theatre came to the fore in Italy in the 16th century. Musical-dramatic genres in other countries, such as the ballet de cour in France and the courtly masque in England, played no role in the development of the genre. The central importance of Italian musicians and poets in the development and early history of opera is suggested by the fact that the word ‘opera’ means simply ‘work’ in Italian and as such was applied to various categories of written or improvised plays in the 16th and early 17th centuries. To cite but one example arbitrarily, Francesco Andreini’s play *L’ingannata Proserpina* (1611) – according to its dedication intended either to be recited or sung depending on the wishes of its producers – was called an *opera rappresentativa, e scenica*. The earliest operas either had no generic subtitle (like Ottavio Rinuccini’s *Dafne* of 1598 and his *Euridice* of 1600) or else adopted one or another ad hoc definition: *favola*, *opera scenica*, *tragedia musicale*, *opera tragicomica musicale*, *dramma musicale* or the like (see Rosand 1991). It has been suggested (by Grout and Pirrotta) that either the term *opera scenica* or the term *opera regia* (the latter meaning a drama with royal protagonists and a happy ending, a term applied to various *commedia dell’arte* scenarios as well as to Monteverdi’s *L’incoronazione di Poppea* of 1642) might be the origin of the usage that defines ‘opera’ as a specifically musico-dramatic work. In the second third of the 17th century, however, *dramma per musica* became the more normal term for opera, although it has been pointed out that to English speakers as early as the 1650s the word was used to mean a dramatic work set to music (Strahle; John Evelyn used the term in 1644). Nevertheless, the use of the word ‘opera’ with this meaning seems to have developed only gradually; it became widespread only much later than the invention and early development of the “genre.”



Questões acerca do papel da música no teatro passaram para o primeiro plano em Itália no séc. XVI. Géneros musico-dramáticos em outros países tais como o ballet de cour em França e o de máscara da corte em Inglaterra não tiveram qualquer papel no desenvolvimento do género. A importância central dos músicos e poetas italianos no desenvolvimento e história inicial da ópera é sugerida pelo facto de que a palavra “opera” significa apenas “trabalho” em italiano e como tal era aplicada a várias categorias de peças escritas ou improvisadas no séc. XVI e início do séc. XVII. Para citar apenas um exemplo arbitrariamente, a peça de Francesco Andreini’s, *L’ingannata Proserpina* (1611) – de acordo com a sua dedicatória estava destinada a ser recitada ou cantada, dependendo do desejo do seu produtor – era chamada uma ópera representativa e cénica. As primeiras óperas, ou não tinham nenhum subtítulo genérico (como a *Dafne* de Ottavio Rinuccini’s de 1598 e a sua *Euridice* de 1600) ou então, adotavam uma ou outra definição ad hoc: favola, ópera cénica, tragédia musical, ópera tragicomédia musical, drama musical ou outras afins (ver Rosand 1991). Tem sido sugerido (por Grout e Pirrotta) que nem o termo ópera cénica, nem o termo opera régia (o significado mais tardio de um drama com protagonistas reais e um final feliz, um termo aplicado a várias comédias de cenários dell’arte assim como à *L’incoronazione di Poppea* de Monteverdi de 1642) podem ser a origem do uso que define especificamente a ‘ópera’ como um trabalho musico-dramático. No segundo terço do séc. XVII, no entanto, drama per musica tornou-se o termo mais normal para a ópera, apesar de ter sido apontado que para os falantes Ingleses no início de 1650 a palavra era usada para se referir a um trabalho dramático aplicado à música (Strahle; John Evelyn usou o termo em 1644). Apesar de tudo, o uso da palavra ‘ópera’ com este significado parece ter-se desenvolvido apenas gradualmente; tornou-se generalizado muito mais tarde do que a invenção e desenvolvimento inicial do “género. (“Grove Music Online,” 2007)

Mas a relação da música com o texto é muito anterior ao séc. XVI, como podemos verificar em períodos históricos como a Grécia, Roma ou Idade Média, onde essa relação assumiu performances muito distintas de acordo com o objetivo intrínseco a cada prática. Apresentamos dois exemplos distintos. Na Grécia e em Roma, a música foi combinada com a dramatização dos textos para desse modo ampliar o sentido que essa combinação proporcionava, intensificando momentos até então apenas descritivos. Na Idade Média, o género *drama litúrgico* afirma-se quando a música passa a ser um recurso utilizado na liturgia, quando a instituição religiosa se apercebe de que a dramatização através da música contribuía para uma compreensão mais ampla, e para a divulgação, dos textos litúrgicos.

Esta prática, a música como parte interveniente da ação, não se extinguiu com o fim da Idade Média, como verificamos nas peças vernaculares no séc. XV e XVI, mas nunca assumia grande protagonismo nos géneros e, talvez por isso, se distancie do que entendemos por ópera, como afirma Howard Mayer Brown<sup>7</sup>: “Nenhuma dessas atividades iniciais musico-dramáticas parece estar ligadas historicamente. Não se pode escrever uma grande narrativa que faça a ligação entre o drama medieval e a história do século XVI da comédia e tragédia italiana, muito menos com os eventos que levaram à invenção da ópera no início do século XVII.”

---

<sup>7</sup> “None of these early musical-dramatic activities seems to have been connected historically. No single grand narrative can be written to link medieval drama to the history of 16th-century Italian comedy and tragedy, let alone to the events that led to the invention of opera in the early 17th century.”



Relativamente a este período, a história da música refere várias obras consideradas inovadoras por revolucionarem o papel da música, e por em certa medida as aproximarem cada vez mais do que viria a ser a ópera. Exemplo disso é a obra *Orfeo* (séc. XV), de Poliziano, reformulada por Monteverdi em 1607 a partir do libreto da versão original, e que viria a ser conhecida por *Orfeo de Monteverdi*. Esta última versão fez com que o papel da música se assumisse como grandioso, integrada num ambiente clássico e independente de géneros (tragédia ou comédia).

Seguiram-se a estes inovadores impulsos musicais, e devido à vasta produção de música dramática (tragédia, comédia e pastoral – os três principais géneros dramáticos do final do século XVI), debates e discussões sobre género, história e o papel da música, influenciados pelos acontecimentos e assuntos que caracterizaram o estudo da música na referida época, entre os quais se encontram o papel e adequação da música no diálogo dramático, o contexto público que a ópera viria a assumir<sup>8</sup> e a relação *intermedia*.

Deste modo, a ópera foi, cronologicamente e conceptualmente, refletindo de forma gradual sobre o contributo da integração e interação de todos os seus intervenientes, adequando-os continuamente aos seus objetivos narrativos e musicais.

Por esse motivo, a ópera é um objeto de estudo particularmente interessante para nós, uma vez que, tal como nós, coordena necessariamente as componentes musicais, narrativas e visuais, utilizando-as de modo estratégico e de acordo com objetivos comunicacionais definidos, o que em boa medida se assemelha com o nosso trabalho e com o que hoje definimos como concerto multimédia. Relativamente a esse aspeto, a ópera foi uma vanguarda, porque, mesmo sem a consciência de o ter sido, procurou dar resposta a inquietações tão atuais como a importância da envolvência e persuasão do público, o entendimento e aceitação da obra para além da sua especificidade musical, bem como a capacidade de proporcionar prazer a quem assiste e é surpreendido por algo novo, e por isso desafiador.

A ópera introduz, através dos seus textos narrativos, a ambição de transportar o seu público para o ambiente descrito na obra musical, num cenário idealizado e, por isso, controlado ao ponto de, pela primeira vez, os músicos da orquestra serem relegados para o fosso de modo a não interferirem na atmosfera da obra uma vez recatados do olhar do público. Surge daí o conceito de música acusmática<sup>9</sup>, género musical que surge nos anos 1950 por intermédio de Pierre Schaeffer, desenvolvido posteriormente, sobretudo, pelo seu sucessor o compositor François Bayle.

Assim, a ópera assume pela primeira vez a visualidade não como complemento, mas como parte integrante da experiência musical, e o texto é entendido como a estrutura orientadora de uma viagem, intensificada intencionalmente com a presença dos cenários, fi-

---

<sup>8</sup> As primeiras óperas públicas surgem em 1637.

<sup>9</sup> A música acusmática caracteriza-se por não existir contacto visual entre os músicos e os ouvintes. Não é possível visualizar a origem dos sons.

gurinos e intervenientes que pretendem evocar o texto, tornar a narrativa o mais real possível ao ponto de nos colocar em determinado espaço, ambiente ou época que a música nos propõe de forma não visível. O texto pode muitas vezes narrar a ação, mas nunca a ilustra de forma tangível e inequívoca para o público que assiste à apresentação oral desse texto. A imagem na ópera evoca algo e por isso convoca cada um a que viva essa atmosfera realista ou fictícia. No nosso trabalho, foram os conteúdos musicais que motivaram a delimitação da componente visual, e a ponderação na articulação entre todos os intervenientes, na ambição de oferecer ao público uma experiência coerente com a música, para uma boa receção da mesma, explanando o seu papel no concerto. Também nos nossos concertos a imagem, ora de forma figurativa, ora de forma abstrata, evocou e convocou, sugeriu atmosferas, confinou o público àquele espaço ou conseguiu evadi-lo do mesmo, à semelhança do que sucede na ópera, e por essa razão pareceu-nos pertinente convocá-la para nossa reflexão.

Como referimos, na génese da produção da componente visual de um espetáculo, está presente o desafio de convocar o espectador a evadir-se sem que, no entanto, se perca do assunto principal do concerto. O público deverá ser capaz de continuar a fruir a música, apesar de lhe poder anexar outros contributos que lhe são disponibilizados. A fronteira do *estar* e *não estar* presente é, como o foco e desfoco da lente fotográfica, muito ténue e delicada. O equilíbrio que desde sempre procurámos alcançar a este nível, despoletado pela natural controvérsia e inquietação causadas por esta matéria, revelou-se impulsionador para este projeto.

Numa outra perspetiva, se nos colocarmos no papel de espectadores de múltiplos concertos, podemos referir a existência de duas realidades, ou seja, verificamos em determinados concertos a presença da componente visual e em outros a prevalência exclusiva dos agrupamentos que tocam, sem a presença de qualquer outro recurso, enfatizando a importância da audição e dispensando outros intervenientes. Mas, mesmo nestes casos, a mera presença em palco de músicos, sob a forma de orquestra ou não, ou de um maestro, já deverá ser considerada como geradora de *outputs* visuais tendo em conta as expressões e os gestos musicais dos intervenientes na performance.

No primeiro caso, os concertos, que se assemelham com o nosso objeto de estudo, caracterizam-se pela presença, considerável, de imagem e constatamos que a componente visual é assumidamente programada, fazendo parte integrante do concerto. Além disso, referimo-nos a concertos que reúnem intencionalmente características e intervenientes co-operantes na vivência do todo, e que resultam do somatório de todos os contributos de todos os intervenientes. São concertos onde se espera que cada indivíduo assuma responsabilidades para a sua fruição, por exemplo a opção de focar a atenção na legendagem que acompanha a ópera em vez de observar os cantores que a protagonizam.

Ainda sobre o que podemos designar de presença considerável, ou contínua, da imagem durante um concerto, interessa-nos sobretudo o caso particular da imagem projetada,

em relação a outros contributos. Remete-nos, uma vez mais, para a preocupação já anteriormente mencionada: será o sujeito capaz de, perante a imagem projetada, continuar a ouvir a música da mesma forma?

A coexistência dos meios coloca-nos no cerne da questão que se relaciona pertinentemente com a nossa investigação: para onde deverá caminhar a educação do público que frequenta os concertos – ouvir música ou ver e ouvir música?

O que verificamos ao longo da nossa atividade prática de criação de conteúdos visuais complementares à música é que, partindo de uma qualquer obra musical (em que cada uma suscitou preocupações específicas de acordo com os objetivos espectáveis), a imagem se tornou muitas vezes como que um elemento de fundo, um segundo plano de ação com características e preocupações educativas. De modo inverso, assumimos a possibilidade de, em determinados momentos nos concertos, a música poder *aparecer* como o fundo da imagem, possibilitando uma consciente possibilidade de comutação entre duas faixas de dados: uma de *áudio* – a parte sonora das imagens projetadas – e a outra de *vídeo* – as imagens da música que estava a ser tocada – para, em qualquer uma das escolhas da atenção do recetor, lhe permitir enfatizar os conteúdos do concerto.

A componente visual, já o referimos, torna a experiência de assistir a um concerto única e inesquecível, sob uma multiplicidade de meios que podem ser usados em cada concerto específico (imagem projetada, recriação cénica, expressão corporal, luzes, etc.), e assumindo ao longo do tempo objetivos tão distintos como o combate do analfabetismo através da duplicação de conteúdo (linguagem verbal e linguagem visual) para possibilitar uma (melhor) compreensão, ou para, no nosso caso, consolidar ou expandir o conteúdo da mensagem (música). Em ambos os exemplos se verifica um reforço, do qual não resulta necessariamente uma redundância e se espera eficácia, mas é uma estratégia que pode ser sentida, por alguns, como provocadora e de utilização polémica.

## 1.2. DO REGISTO DOS CONCERTOS À TELEPRESENÇA E À TELEMÁTICA

O concerto ao vivo tem características únicas que o distingue relativamente ao concerto gravado. Talvez a maior distinção seja a possibilidade que essa audição presencial nos permite de, a par da música tocada, percecionar através dos nossos sentidos a atmosfera do local, dos intervenientes, dos meios e do público que se encontra presente, sem nenhum intermediário, conforme se refere Lévy “como nos actos somáticos, de ser inerentemente multimodal e intrinsecamente dependente do contexto”.

Os conceitos de *telemática* e de *telepresença* elucidam-nos sobre algumas propostas técnicas que nos possibilitam aceder ao que se passou num determinado evento onde não pudemos estar, como alternativa à relação presencial, ou seja, o público passa a ter acesso a um concerto a que não foi. O aparecimento das transmissões radiofónicas e televisivas, a possibilidade de gravação audiovisual, e comunicação à distância por meios informáticos

fizeram com que a unicidade do concerto ao vivo viesse a medir forças com essas novas ofertas. Não mencionamos estas alternativas por as considerarmos nocivas ou ameaçadoras; elas são a consequência de avanços tecnológicos que possibilitaram a exploração de outros caminhos, em certa medida democratizadores no acesso a conteúdos. Os concertos são uma prática consolidada da vertente cultural da sociedade, que, em épocas desprovidas de desenvolvimento técnico, não aspirava a perdurar para além da sua duração, a não ser na memória de quem tinha possibilidade de estar presente, e nem os mais prestigiosos exercícios de imaginação permitiam antever qual seria a evolução do conceito de concerto de música. Estas questões relacionam-se intimamente com o nosso trabalho, e por essa razão, consideramos pertinente debruçarmo-nos sobre estes conceitos que certamente nos ajudarão na ponderação entre a possibilidade de assistirmos um concerto ao vivo e aquilo a que podemos ter acesso numa gravação do mesmo concerto.

Todos os efeitos visuais em torno dos espetáculos musicais, desde o séc. XVI (quando a ópera começa a afirmar-se enquanto género) até ao séc. XIX (com a invenção da fotografia, a popularização da lanterna mágica, e o aparecimento do cinema), foram, porém, trabalhados numa perspetiva de vivência imediata e não numa perspetiva de registo visual futuro, não porque não existisse esse desejo e vontade, mas porque não existiam condições técnicas efetivas para o fazer.

O registo dos concertos e a sua reprodução virão a contribuir para a possibilidade de expandir junto de um maior número de pessoas esse momento irrepetível, e facilitar em algumas circunstâncias uma maior acessibilidade do público interessado. As limitações económicas, espaciais ou geográficas foram minimizadas e um crescente número de pessoas puderam ter acesso à música, ao concerto, que de outra forma não teriam, embora sob uma perspetiva diferente da realidade do concerto, limitada pelos meios técnicos disponíveis e principalmente com uma relação sensorial entre indivíduo e experiência altamente condicionada pela mediatização. Walter Benjamin, embora se tenha referido à reprodução das obras de arte como “a ânsia da reprodutibilidade dos objetos artísticos” e consequentemente “perda da sua aura”, que entendia ser “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”, contrapõe que as técnicas de reprodução que transformam a arte<sup>10</sup> auxiliam a sua compreensão e tornam possível o envolvimento participativo das massas, alertando para o facto de a “reprodução por mais perfeita que seja” carecer da presença (*do aqui e agora*) que caracteriza a obra de arte, pela sua existência única, no lugar que ocupa. (Benjamin, 1955)

A fotografia e mais tarde o cinema vieram abrir novas possibilidades de registo do concerto, isto é, das suas diferentes componentes: musical e visual. Porém, durante muito

---

<sup>10</sup> A propósito deste assunto, Theodor Adorno julga as novas formas artísticas capazes de libertar a obra de arte do domínio político e religioso, mas entende que a utilização massificada da arte desencadeia, ao mesmo tempo, o seu fim. (Adorno, 1974)

tempo, os grandes concertos foram preferencialmente registados em gravações áudio e não audiovisuais, realidade que se foi alterando por exemplo com aparecimento de canais especializados para a difusão da música. Quando as edições em vídeo de concertos se tornaram uma realidade, contribuindo desse modo para a difusão dos concertos, poderá ter-se perspectivado uma mudança profunda no sentido de que estas poderiam vir a substituir as edições áudio, mas tal não aconteceu, pelo menos como *media* das massas.

Previu-se, ou temeu-se, uma substituição dos meios radiofónicos pelos audiovisuais, tal como prenunciava a célebre canção do grupo *The Buggles*, em 1979, *Video killed the radio star*. Mas não veio a verificar-se tal rutura, nem a substituição, apenas se tratou de algo novo que trouxe outros contributos para a sociedade. Hoje em dia, talvez pela velocidade evolutiva, inventiva e construtiva que nos rodeia e bombardeia diariamente, sabemos que os avanços tecnológicos acrescentam muito mais do que substituem opções, e proporcionam recursos muito mais diversos para preferências distintas numa sociedade virada para o consumo. É sob esta perspectiva de complementaridade que o nosso contributo nos concertos nos parece ter tido validade. O espectador juntou à fruição da obra musical imagens que lhe proporcionaram informação quando derivadas de um processo intrínseco à comunicação visual.

Nos CP, sempre que a imagem interage com a música, amplia a interpretação e fruição desta, propondo novos sentidos.

O registo dos concertos e a sua reprodução contribuíram para difundir um momento irrepetível, mas isso dependia da aquisição do objeto — da gravação. Ora, foi necessário esperar pela televisão, que acarretou a possibilidade de difusão de imagem e som para largas quantidades de pessoas que passaram também a ter acesso a espetáculos, antes impossíveis de ver e vivenciar, conseguindo mesmo criar a ilusão de um “ao vivo” repetível através de transmissões em direto ou em diferido. O acesso das massas a estes espetáculos foi, desse modo, ainda mais democratizado, e daí resultou que se abrissem, entretanto, outros campos de reflexão desse novo desafio.

A televisão, que se tornou uma presença assídua na vida das pessoas, como qualquer inovação, sem uma contínua evolução estaria condenada ao fracasso. Enquanto democratização ou banalização das novas tecnologias de registo audiovisual e multimédia, abriu novas hipóteses de mistura de recursos visuais inovadores com o propósito de proporcionar novas sensações de presença ou melhor de telepresença e criou também novos hábitos e novas necessidades no público de espetáculos ao vivo.

No campo específico da difusão de concertos ao vivo, aspetos tão importantes como os pontos de vista da sala, a posição do público em relação aos músicos, os próprios músicos, as dinâmicas visuais e auditivas do concerto tiveram que ser amplamente explorados, sistematicamente ajustados e renovados para uma boa aceitação dos telespectadores, ou

seja, para que estes se sintam de alguma forma compensados pela sua presença e participação ilusória, ou seja, por aquilo a que Paul Virilio chama *telepresença*<sup>11</sup>. Este conceito relaciona-se com a deslocação virtual do espectador à velocidade da luz, de tal modo que “o máximo de velocidade de deslocação virtual corresponde ao máximo de imobilismo real”. Para Virilio (1990), a “exaltação do caminho” e a história da humanidade é uma caminhada onde a aceleração da velocidade permitida pelas técnicas ótico-elétricas e electroacústicas trará cada vez mais a realidade para nós próprios, em vez de sermos nós a ir ter com as coisas.

Também importa referir que a oferta tecnológica cada vez mais desenvolvida abrangeu um conjunto de tecnologias de informação e de comunicação, resultantes da conjugação entre os recursos das telecomunicações (rádio, telefone, satélite, cabo, fibra ótica, etc.) e os recursos informáticos (computadores, periféricos, software e sistemas de redes), que proporcionaram o processamento, a compressão, o armazenamento e a comunicação de grandes quantidades de dados (texto, imagem e som), num curto intervalo de tempo, entre utilizadores de qualquer ponto geográfico – a telemática<sup>12</sup>.

Entende-se por telemática a área que reúne e combina diferentes tecnologias, com o intuito de propor novas soluções e benefícios na transmissão de informação. Roy Ascott (2003) referiu-se ao conceito como um conjunto de “redes de comunicação mediadas por computador entre indivíduos e instituições geograficamente dispersas (...) e entre a mente humana e sistemas artificiais de inteligência e percepção<sup>13</sup>”.

Face ao desenvolvimento e ao impacto social deste conceito,

A década passada viu duas poderosas tecnologias de computadores e telecomunicações convergirem no campo das operações atraindo para si outros meios eletrónicos, incluindo vídeo, síntese sonora, sensores remotos (teledeteção), e uma variedade de sistemas cibernéticos. Estes fenómenos estão a exercer uma enorme influência na sociedade e no comportamento do indivíduo; cada vez mais eles parecem colocar em questão a própria natureza do que é ser humano, do que é ser criativo, do que é pensar, e do que é perceber, e de facto as nossas relações uns com ou outros e com o planeta como um todo. A “telematics culture” (cultura telemática) que acompanha este novo desenvolvimento consiste num conjunto de comportamentos, ideias, media, valores e objetivos que são significativamente diferentes daqueles que têm moldado a sociedade desde o Iluminismo. Novas metáforas e

---

<sup>11</sup> Virilio defende que a história da humanidade é a história dos transportes e poderá ser definida através de três momentos. O primeiro momento compreende o uso da energia metabólica, isto é, a transformação da força animal em velocidade de transporte, cujo símbolo é o cavalo. O segundo momento abrange a energia mecânica que usa a velocidade do comboio e dos transportes marítimos, aéreos ou terrestres em autoestradas. O terceiro momento diz respeito à energia eletrónica ou a própria energia cuja velocidade de informação se processa à velocidade da luz.

<sup>12</sup> “Telematics is a term used to designate computer-mediated communications networking involving telephone, cable, and satellite links between geographically dispersed individuals and institutions that are interfaced to data-processing systems, remote sensing devices, and capacious data storage banks [Nora and Minc, 1980]. It involves the technology of interaction among human beings and between the human mind and artificial systems of intelligence and perception”.

<sup>13</sup> “Computer mediated communications networking between geographically dispersed individuals and institutions...and between the human mind and artificial systems of intelligence and perception.”

paradigmas culturais e científicos estão a ser criados, novos modelos de representação da realidade estão a ser inventados, novas formas de expressão estão a ser manufaturadas.<sup>14</sup>

Confrontar-nos com as mudanças que ditam novos procedimentos auxilia a uma maior tomada de consciência dos nossos próprios procedimentos, processuais e conceptuais, até para uma perspectiva futura de continuidade do nosso estudo.

### 1.2.1. PARTICULARIDADES DE UM CONCERTO AO VIVO E DE UMA GRAVAÇÃO

Como procuraremos explicitar no capítulo dois, a possibilidade de o espectador ser omnipresente, ver em pormenor o solista, assistir, de forma quase indiscreta, ao detalhe e mesmo à proximidade, senão mesmo à intimidade do músico ou à expressão do maestro, permitiu que o fosso de orquestra deixasse de o ser e que o conjunto de uma orquestra fosse visto como um todo ou segmentado visualmente de acordo com uma seleção a cargo do realizador do concerto televisivo.

Esta possibilidade de transmissão de imagem e som em simultâneo (quase poderíamos dizer que, a um outro nível, se trata de uma intromissão) gera um efeito de construção de uma nova realidade e de uma nova entidade de espectador que, deixando de ser a realidade do espectador que vê e ouve em tempo real e em presença física, não tem todavia (salvo em casos muito particulares de interatividade tecnológica) a possibilidade de ser um personagem omnipresente e omnividente, porque permanece espacialmente limitado ao ângulo de visão e audição que lhe destinaram no processo de realização.

Por outro lado, o espectador atual de concertos espera beneficiar das possibilidades que o espetáculo mediado oferece e, nesse sentido, considera como “natural” que, no espetáculo ao vivo, sejam usados todos os recursos e meios que inicialmente foram usados para espetáculos, em direto ou em diferido, mas transmitidos pela televisão, fazendo coincidir o “ao vivo” com o “transmitido ao vivo”. Estas questões que aqui levantamos refletem-se nas questões de investigação delineadas para o estudo e nos parâmetros e categorias tidos em conta na análise dos CP.

Ao público que assiste a um concerto num determinado espaço para o efeito, é-lhe facilitado o acesso, o contacto, com o “modo realização” a que nos habituam os meios como a televisão ou o DVD, ou o fenómeno, mais recente, da transmissão em direto de

---

<sup>14</sup> “The past decade has seen the two powerful technologies of computing and telecommunications converge into one field of operations, which has drawn into its embrace other electronic media, including video, sound synthesis, remote sensing, and a variety of cybernetic systems. These phenomena are exerting enormous influence upon society and on individual behaviour; they seem increasingly to be calling into question the very nature of what it is to be human, to be creative, to think, and to perceive, and indeed our relationship to one another and to the planet as a whole. The “telematics culture” that accompanies the new developments consists of a set of behaviours, ideas, media, values, and objectives that are significantly unlike those that have shaped society since the Enlightenment. New cultural and scientific metaphors and paradigms are being generated, new models and representations of reality are being invented, new expressive means are being manufactured.”



concertos ou outros espetáculos de palco para salas de cinema. Na sala, quem assiste coabita com os meios e com os recursos, reconhece-os e percorre-os com a sua atenção ou preferência, não só aqueles que são mais visíveis, como o caso dos operadores de câmara, mas também com a possibilidade de ver na imagem projetada os pormenores selecionados a que a realização lhes permite aceder. Esta opção de experienciar e vivenciar um concerto de forma tão distinta possibilita ao indivíduo uma expansão. É como se, de repente, ao juntar as experiências, o *puzzle* se complete e desvende o que em muitos casos era incompreendido quando o acesso se fazia apenas por uma das vias. O vídeo possibilitava-lhe ver, mas não compreender a essência da vivência real. Por outro lado, a presença no concerto ao vivo dota o indivíduo de sensações que provavelmente o percorrerão quando vê uma realização de um concerto.

Se inquirimos o público sobre a qualidade de som que proporciona uma audição de um disco ou um concerto de música ao vivo (deixando de parte as variações de qualidade a que podemos ter acesso em ambos os casos), não teremos com certeza uma resposta consensual. Haverá certamente quem prefira a audição do disco, isento de outros contributos e gravado num estúdio cujo ambiente é controlado acusticamente. Neste caso, o melómano tem ainda o poder de decisão sobre como ouvir o disco: se o fará numa escuta partilhada com outros indivíduos ou se, por outro lado, prefere ouvir o disco de forma individualizada pelo uso de um espaço vazio ou pelo uso de auscultadores que proporcionem, apesar da envolvente, um isolamento acústico.

Também haverá quem defenda que nada se iguala à audição de um repertório interpretado por músicos, e na presença dos mesmos, para uma fruição genuína da música. Poderíamos, ainda, alargar o comparativo entre os concertos realizados numa sala de espetáculo e os que se realizam ao ar livre com outro tipo de interferências, mas decorreria daí um outro tipo de análise que nos desviaria do nosso interesse principal.

Estamos, em qualquer dos casos, perante duas preferências distintas exclusivamente centradas na música. Será que as tendências se manteriam se a ponderação envolvesse todos os intervenientes que podem complementar, e por isso beneficiar, o espetáculo?

Num espetáculo ao vivo, há aspetos mediadores que o caracterizam e fazem dele uma experiência única, de certo modo irrepetível se pensarmos que não é possível a duplicação de todos os aspetos de forma exatamente igual. Podemos afirmar que, no limite, todos os espetáculos, com ou sem imprevistos, não nos proporcionam, em assistências distintas, experiências iguais.

Nos CP, não podemos constatar esse facto, porque, à exceção de dois concertos (a apresentação da obra *Os Planetas*, de Gustav Holst, e a apresentação de um programa variado de percussão tocado pelo Grupo de Percussão *Drumming*), repetidos no dia seguinte para escolas convidadas, tratou-se sempre de apresentações únicas. Para estes concertos, era enviado um convite, sob forma de carta-tipo, para as escolas todas do distrito.



Aquelas que quisessem estar presentes respondiam ao Coliseu do Porto dando indicação do número de alunos interessados para aquisição de bilhetes a um preço especial.

Os CP *para as escolas* aconteceram nas primeiras temporadas e, mesmo nos casos de repetição da experiência, assumiam variações de alguns aspetos e intervenientes, uma vez que se dirigiam a um público quase exclusivamente jovem (alunos acompanhados pelos respetivos professores). A atmosfera nestes concertos foi obviamente diferente, com um maior grau de agitação devido ao entusiasmo e reação dos alunos ao programa exibido. Era um ambiente de sala cheia, com muitas palmas e outras manifestações mais comuns a um ambiente escolar do que a um espetáculo desta natureza (que é, por norma, mais contido), mas com a nobre intenção de fazer com que a música chegasse a outros públicos menos assíduos, eventualmente por falta de informação sobre o cartaz cultural ou por maiores restrições económicas, e de, porventura, incutir o hábito a esse público mais jovem. Para esses concertos excecionais, repetidos na segunda-feira após o programa agendado (sempre aos domingos), com pequenas alterações, houve a preocupação de que a duração do espetáculo não fosse demasiada longa; por esse motivo o programa foi redimensionado, para desse modo facilitar a concentração e a gestão do comportamento desse público mais jovem, e também menos experiente.

Esta capacidade que a música tem de nos convocar, de conquistar a nossa atenção e apreço, varia devido a inúmeros fatores: a idade, o interesse pessoal, o gosto pela área, a formação académica, o contexto familiar, etc. Falando de forma muito subjetiva, todos interferem na dita relação de entendimento, ou de aceitação da música, independentemente do estilo. A relação com a música torna-se madura, fortalece-se, com a tomada de consciência do conhecimento da mesma e o conforto que daí advém. Há, contudo, como em todos as aprendizagens, um caminho mais ou menos longo a percorrer, mais ou menos intrínseco a cada indivíduo e mais ou menos fluido. Como podemos num concerto conduzir e auxiliar o espectador menos experiente e menos familiarizado com a música, e ao mesmo tempo contribuímos dessa forma para a aprendizagem da música?

Este assunto prende-se diretamente com a questão de partida do nosso estudo: de que modo a imagem pode ser um contributo conciliador da fruição e da aprendizagem do público, da vivência do espetáculo e, desse modo, mais um instrumento atuante nos concertos musicais?

Neste momento, já não podemos assumir a imagem como se tratando de um elemento inovador, uma vez que a sua utilização remonta há já vários anos; no entanto, do ponto de vista didático da música e enquanto elemento de vínculo com o conteúdo musical apresentado, manifesta uma grande relevância. A imagem não assume exclusivamente, ou prioritariamente, um papel decorativo nos concertos, como se o desafio fosse *preencher* de imagem a duração do que o público ouve ser tocado. O público recebe várias informações simultâneas, tendo que gerir a sua atenção entre a atmosfera, os músicos, a luz e a imagem projetada. Essa gestão dos sentidos leva-nos a uma das nossas principais interrogações:

sendo verdade que a imagem distrai porque compete com os restantes elementos, seria possível que a vivência do concerto fosse, sem ela, uma experiência tão completa?

Num concerto sem imagem projetada, entre o conjunto de músicos e instrumentos e os casos particulares que captam a nossa atenção, não se trata igualmente de uma gestão e escolha por parte de quem assiste?

Assistir a um concerto numa sala de espetáculo não nos convoca igualmente os sentidos para as suas características arquitetónicas? Ou não olhamos casualmente para a paisagem que uma janela nos pode oferecer durante a execução da música?

Mas se quisermos continuar a ponderar sobre fatores que nos podem distrair da música, podemos ir tão longe quanto a abstração que nos permitem os nossos pensamentos, que ora nos levam para fora de determinado local, ora nos turvam a música com uma densidade tal que só voltamos a ouvi-la de novo, de forma clara e limpa, quando volta o foco e a viagem mental acaba.

Ainda sobre a ponderação entre os prós e os contras da utilização da imagem num concerto musical, devemos assumir que esse aspeto não é consensual, quer no âmbito do nosso estudo, quer entre o público ou entre os músicos.<sup>15</sup>

### 1.2.2. O CONCERTO COMENTADO (*DIFERIDO*) – LEONARD BERNSTEIN

Ao falarmos atrás sobre o contributo das emissões televisivas na divulgação da música, e a importância que a televisão teve de facilitar o contacto de um considerável número de pessoas com a mesma, torna-se incontornável fazermos referência, mesmo que breve e sucinta, ao compositor Leonard Bernstein, particularmente no importante papel que desempenhou na educação para a música ao dirigir o programa televisivo, de concertos comentados, que se chamou *Concertos para Jovens*. Esses programas foram transmitidos durante vários anos (de 1962 até 1972), pela cadeia televisiva CBS, em horário nobre (por exemplo aos domingos de tarde). Durante uma hora de programa, Leonard Bernstein proporcionava ao seu público autênticas lições de apreciação estética e musical, pela voz de um apaixonado pela música e certamente motivado pelo seu interesse na sua divulgação e apreciação. Não se tratava de *aulas* para aprender música, mas de uma generosa oferta de aprender sobre, e com ela.

O programa contou com múltiplos contributos, estratégias e estímulos para além da música que era apresentada. Contou com a participação de diversos convidados, revelou

---

<sup>15</sup> Numa conversa a anteceder um dos concertos, o solista convidado defendeu que dificilmente a música (sobretudo a clássica) é aceite e compreendida por um público jovem se desprovida de uma oferta mais diversificada aos sentidos. Pode essa oferta ser performativa (através da dança ou de um cenário como na ópera), mas o solista em causa referia-se à imagem como tendo um peso mais significativo e mais imediato na sua aceitação, uma vez que as gerações estão cada vez mais dependentes da imagem que os dispositivos móveis, portáteis oferecem, contribuindo, cada vez mais, para um aumento da afeição de consumo de imagem, de movimento, de ritmo, de uma solicitação simultânea dos sentidos. Para ele, dificilmente as novas gerações, perante uma orquestra, se emocionam ou se sentem completamente aliciadas, e por isso entende que o recurso à imagem tem a vantagem de lhes oferecer algo mais próximo da sua linguagem e compreensão contemporânea.

surpresas ocasionadas pela diversidade de atividades, como perguntas dirigidas aos telespectadores de modo a suscitar a sua participação. Em suma, Bernstein também investiu numa vertente mais lúdica, que ia cativando a assistência fiel de tantas famílias, nas suas respetivas casas.

Apesar de terem ocorrido, a partir do início do séc. XX, outros contributos precursores deste tipo de concertos, o primeiro concerto comentado a ser transmitido televisivamente foi em 1958 por Bernstein, altura em que dirigia a Orquestra Filarmónica de Nova Iorque. A qualidade televisiva não era certamente a melhor, com imprecisões quer ao nível da imagem (ainda a preto e branco), quer ao nível do som (sistema mono), que as limitações técnicas impunham. No entanto, pela qualidade musical ao longo da sua existência, a clareza e emoção com que era explicada a música, o programa foi um sucesso, emitido para vários países, seguido por muitos admiradores de música, músicos e por muitos que com o programa aprenderam a gostar de música.

Sem querermos de modo algum fazer um comparativo direto, a verdade é que, ao pensarmos nos CP, reconhecemos muitas semelhanças relativamente às intenções educativa e social que analogamente estas iniciativas culturais prestaram ao seu público: enfrentar o sério desafio de melhor dar a conhecer a música, reinventado caminhos, estratégias, anexando contributos e saberes, a partir do desejo de conquistar novos *ouvintes* de música, novos públicos nas plateias caseiras ou nas salas públicas, novos aspirantes, e se possível, novos músicos.

O que é acessório pode ser visto como o que é dispensável, não fundamental, sem grande importância. Nós entendemos o conceito de acessório, para o contexto do nosso trabalho, como algo que acrescenta, incorpora, surpreende e seduz quem assiste a um concerto, como se este, num desenho expandido, pudesse ser explicado por inúmeras peças interdependentes no todo. A imagem nos concertos será então um acessório, que melhora o funcionamento de algo e serve o principal do mesmo: a música.

Relativamente ao cinema, Chion (2008) referia-se à junção da música a um filme como um *valor acrescentado*. Nós esperamos que a imagem tenha assumido esse papel em relação à música nos CP.

### 1.3. O PAPEL DA IMAGEM NA EDUCAÇÃO PARA A MÚSICA

Neste trabalho de análise das condições que hoje se podem proporcionar ao espectador e à realização do espetáculo, interessa-nos abordar um tipo de espetáculo de oferta mais exígua, e com maior margem para se desenvolver, o concerto educativo multimédia comentado, para um público heterogéneo. Trata-se de um concerto com características muito próprias e, por isso mesmo, carecendo de uma definição mais precisa. Debruçar-nos-emos em particular sobre os CP, que vagamente citam os concertos ingleses no *Royal Albert Hall*, em aspetos como o carácter familiar e descontraído, o público heterogéneo que acolhem e

porque, em concertos especiais, nomeadamente nos concertos de encerramento de ciclo da versão inglesa, também existe a convocatória do público para participar em algumas partes das peças, cantando ou batendo palmas, celebrando o clima festivo do evento.

O importante, de momento, será sublinhar que o conjunto de preocupações e pressupostos educativos inerentes aos CP levou a que se estudassem formas e processos de interação entre música e público que permitissem efetivar a transmissão de conhecimentos musicais ao mesmo tempo que se fruía os concertos, ativando recursos multimédia muito diversificados.

As projeções de vários tipos de imagens, sejam elas fixas ou animadas, fotografias, desenhos, esquemas, diagramas, gráficos ou outras modalidades, aqui em análise, introduziram uma componente que, suportada pela pedagogia da música, transporta informações, através de processos e meios provenientes sobretudo do que se tem vindo a designar como o espaço multimédia, do domínio do design de comunicação. Esses contributos situam-se ao nível do acrescento de imagens, inseridas em momentos pré-determinados para provocarem efeitos específicos e resultados ao nível da compreensão de conceitos musicais, suportando, de forma mais ou menos síncrona, o discurso ao vivo do narrador e apresentador de cada programa.

Enquanto intervenientes diretos no processo de criação dos referidos concertos, sentimos necessidade de os sujeitar a uma análise interdisciplinar que se possa revelar útil na caracterização e explicitação das suas características intrínsecas e dos seus objetivos, mas também na recolha e análise de dados sobre os seus efeitos estéticos e pedagógicos no público que permitissem uma reflexão capaz de orientar futuras opções sobre um conjunto de meios e soluções ao nível das estratégias comunicativas.

Como partimos para este projeto acreditando que a imagem propicia a compreensão musical e que o público tira partido da experiência multimédia que é proporcionada em cada concerto, foi nosso objetivo de estudo analisar o *efeito de congruência* entre a música e a imagem, visto que nos importou, nesta relação, não perder de vista o facto de que, nos CP, a imagem não deveria nunca distrair o público ao ponto de este se perder da música tocada ao vivo, mas sim complementar a audição da mesma. Tivemos consciência, desde o início, que a relação da música com a imagem raramente é neutra, como nos alerta Meghan Stevens (2009), e não pretendemos que a conjugação da imagem com a música potencie uma sensação de ilusão, como aquela a que Michel Chion (2008) se refere relativamente ao cinema, mas sim que apele aos sentidos numa forma mais intensa e completa num processo de apreensão de conteúdos, incitando a imaginação do público a descobrir novos sentidos por confrontação das suas próprias memórias, que lhes proporcione interpretações mais abertas e menos óbvias para o que lhes é oferecido no concerto.

A forte componente educativa do projeto condicionou desde sempre o processo comunicativo, propondo estratégias de design conscientes dos seus objetivos, ou seja, conferindo

à imagem uma capacidade educativa, tal como a entende Isabel Calado (1994), debruçando-nos sobre os “efeitos que têm as imagens sobre os sujeitos que as observam”, ou seja, colocando a questão: “o que é que se ensina ou o que se comunica através das imagens?”

Segundo Chion, (2008), “não vemos a mesma coisa quando ouvimos e não ouvimos a mesma coisa quando vemos”. Todavia, entendemos que essa mútua interferência não é prejudicial, trata-se sim de uma relação de forças, que o autor apelida de *contrato visual*, e que permite alcançar objetivos específicos e que passam pela estruturação da interpretação aquando da aquisição do conhecimento.

#### 1.4. CONCEÇÃO DE PROJETOS COLABORATIVOS EM ARTES: O CONTRIBUTO DO INDIVÍDUO PARA O TODO

“A arte, na nossa interpretação da sua função, é uma forma e uma experiência que desencadeia a tomada de consciência desse poder imaginativo e aponta para fontes de novos valores” (Charles Esche, 2015). É legítimo acreditarmos no papel que as artes podem desempenhar no processo educativo, percorrendo caminhos alternativos àqueles que caracterizam as vias mais formais e convencionais que o ensino assume socialmente, independentemente da área. Mas o poder deste sistema pode ainda ser ampliado quando incide em projetos colaborativos. Os projetos colaborativos transferem o eventual protagonismo do autor para a importância do projeto, potenciando a procura de melhores soluções baseadas em divergentes, mas saudáveis, formas de pensar os assuntos.

Entendemos que o caminho se faz ao “valorizar cada vez mais a importância de trabalhar com os outros, aprender com eles, compartilhar, discutir, chegando juntos a novas soluções para velhos problemas”<sup>16</sup> (Mota, 2016). Os concertos não são um *velho problema*, existem há muito tempo, e em mutação constante como em tudo o que o tempo percorre, mas são para nós um desafio, cada um deles. Aproveitar os diferentes pontos de vista e saberes de todos os que constituíram a equipa que os tornou possíveis foi uma das mais valiosas descobertas e privilégios deste trabalho em que colaborámos e que esperamos que venha a servir de futuros desenvolvimentos neste campo de ação.

Numa altura em que cada vez mais a sociedade se caracteriza pelo individualismo, pelo tempo que parece estar mais veloz que nunca, e pela tentação de nada se aprofundar ou fruir verdadeiramente, dando tempo ao tempo, projetos como os CP, conscientes do seu modesto contributo, são um esforço muito válido de contrariar estruturas tradicionalmente rígidas e fechadas, acompanhando a exigência de novas solicitações e procurando encontrar espaço para pequenas conversas, mas novos diálogos.

---

<sup>16</sup> “Began to value more and more the importance of working with others, learning from them, sharing, discussing, arriving together at new solutions for old problems.”

Procuraremos explicitar no próximo capítulo como a colaboração dos diversos intervenientes promoveu esse encontro, em cada concerto realizado.

É, portanto, a estes pressupostos que dedicamos a nossa atenção no trabalho que desenvolvemos e apresentaremos no capítulo quatro. Por agora, avaliámos as principais dimensões em que a imagem se afigura relevante na conceção de cada concerto, o que nos encaminha para uma caracterização e uma contextualização mais pormenorizadas dos CP, tarefa que desenvolveremos no capítulo seguinte.

## 2 CONCERTOS PROMENADE: CONTEXTO E CARACTERIZAÇÃO

Os CP são o foco da nossa atenção nesta tese. Assumem um papel particular no contexto das produções multimédia e permitem-nos, deste modo, dar conta, de um modo significativo, das relações produtivas entre música e imagem. Faremos uma descrição de todos os intervenientes que contribuíram para a conceção e funcionamento dos CP, assim como uma reflexão sobre o que entendemos como estratégias de persuasão neste contexto específico, evidenciando a sua dimensão educativa e a participação do público nesse processo. Por último, apresentaremos uma organização tipológica possível das 280 obras musicais que integraram os CP.

A apresentação que faremos decorre da nossa experiência enquanto designer nestes concertos, razão pela qual não abordaremos detalhadamente as questões musicais subjacentes, mas apenas aspetos relativos às propostas visuais envolvidas, como forma de sublinhar a importância do design de comunicação e da utilização da imagem nestes contextos.

### 2.1 OS CONCERTOS PROMENADE NO CONTEXTO CONTEMPORÂNEO DOS CONCERTOS MULTIMÉDIA

Os CP integram-se num conjunto mais vasto de produções multimédia que constituem um exemplo das relações produtivas entre imagem e música.

Para o nosso projeto, tendo em vista o estudo da anexação da imagem à música, foi importante analisar exemplos de outros concertos que foquem esta ligação particular, embora apresentem objetivos e características distintos. O grupo de projetos que a seguir se apresentam reúnem concertos educativos que não recorrem à imagem, concertos educativos que utilizam imagem e concertos audiovisuais.

Entendemos que a pesquisa e análise de exemplos que extravasem o universo da pedagogia ou educação, tal como sucede com alguns concertos audiovisuais, nos encaminham para a identificação de boas práticas, porque nos ajudam, por um lado, a encontrar novas perspetivas e, por outro, a refletir sobre os elementos e características que também fazem parte do nosso campo de ação.

Referimos de seguida alguns projetos, nacionais e internacionais, cuja análise foi pertinente para o nosso estudo. Alguns desses projetos serão oportunamente referenciados ao longo do trabalho para evidenciar e/ou demonstrar características afins ou distintas da metodologia teórica e prática e objetivos que caracterizam o nosso trabalho.

**COMPANHIA DE MÚSICA TEATRAL** – A direção artística da CMT está a cargo de Helena Rodrigues e Paulo Maria Rodrigues.

A CMT trabalha na criação de espetáculos cuja natureza estética se enquadra dentro da designação de ‘música cénica’ e do ‘teatro musical’. Estabelecendo pontes de ligação entre várias linguagens, a CMT visa dinamizar a produção de iniciativas de carácter interdisciplinar e privilegia a Música como ponto de partida para a interação entre várias técnicas e possibilidades de comunicação artística.<sup>17</sup>

Referem-se aos seus diversos projetos como a criação de constelações artístico-educativas. “O trabalho de criação de constelações artístico-educativas da cmt tem-nos levado a explorar diferentes formas de abordar os recursos sonoros e envolver o público nos vários aspectos da construção de relações com a música – ouvir, fazer, criar, saber.”<sup>18</sup>

Selecionámos alguns exemplos do que designam por *Constelações Artístico-Educativas*:

*Anatomia do Piano*, estreou em julho de 2012, em Viana do Castelo

Um espetáculo dirigido a famílias, onde a partir da música se explora a transversalidade de áreas como o teatro, dança, imagem e artes visuais, propondo a reinvenção sonora e teatral de um instrumento: o piano.

*Anatomia do Piano* é um espetáculo que propõe a desconstrução do instrumento que será talvez o mais influente da história da música ocidental. Resultado duma evolução tecnológica notável e de séculos de repertório, práticas e rituais, o piano é um instrumento-ícone. Em *Anatomia do Piano*, mais do que um instrumento, o piano é um lugar, um ser com vida, uma escultura, um palco, a casa onde a música habita e de onde brotam histórias sem palavras, feitas de sons, de imagens e de corpo.<sup>19</sup>



Fig. 1 | *Anatomia do Piano* na Casa das Artes de Famalicão

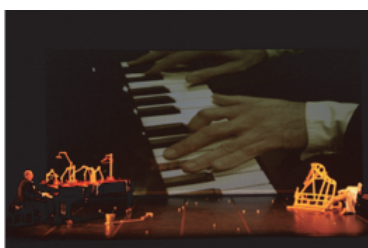


Fig. 2 | *Anatomia do Piano* na UA

FICHA TÉCNICA: Conceção e produção - Companhia de Música Teatral | Criação artística - Paulo Rodrigues, Pedro Ramos, Ana Guedes | Intérpretes - Paulo Rodrigues, Pedro Ramos | Co-produção - Casa das Artes de Famalicão

*Pianoscópio*, estreou em outubro de 2013, no Festival *Big Bang*, no CCB, Lisboa.

Assumida como uma instalação interativa, dirigida a qualquer pessoa, centrada não só na exploração de recursos sonoros, como na construção, a partir da improvisação, de peças musicais partindo de uma base musical. “Mais do que uma obra acabada, o *Pianoscópio* é um universo e uma *linguagem* que pode tomar várias formas”<sup>20</sup>

<sup>17</sup> <http://www.musicateatral.com/apresentacao> (acedido em setembro 2011)

<sup>18</sup> <http://www.musicateatral.com> (acedido em setembro 2011)

<sup>19</sup> <http://www.musicateatral.com/anatomiadopiano> (acedido em setembro 2011)

<sup>20</sup> <http://www.musicateatral.com/pianoscopio> (acedido em setembro 2011)





Fig. 3 | *Pianoscópio* no Centro Cultural de Belém

FICHA TÉCNICA: Conceção e produção - Companhia de Música Teatral | Direção - Paulo Rodrigues | Pianotrónica - Filipe Rodrigues | Sonoscopia - Henrique Fernandes | Figurinos - Izabel Rocha | Escultura - Ana Guedes, Miguel Ferraz

**PROJECTO BACH2CAGE** – Concerto multimédia em que se reinterpreto John Cage e Joan Sebastian Bach, musical e cenicamente. Foi criado e realizado por docentes e alunos do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, uma equipa de cerca de 30 pessoas, envolvendo músicos, designers e tecnólogos da comunicação. “B2C é, a face visível de um laboratório experimental de cruzamentos da música/artes performativas com multimédia/arte digital. Este carácter experimental implica que uma das características mais importantes do projecto seja a «instabilidade» e que o espectáculo B2C se encontre em constante *upgrade*”<sup>21</sup>



Fig. 4 | Performance integrada em *Bach2Cage*, abril 2005<sup>22</sup>

**PROJETOS MULTIMÉDIA DE MÚSICA ELETRÓNICA E EXPERIMENTAL** – *Alva Noto*, *Ryoji Ikeda*, *Massive Attack*, *Sigur Rós*, etc., que pelas suas diferenças despertam a nossa atenção. Por exemplo nos concertos dos *Massive Attack*, a imagem projetada está muitas vezes relacionada com a intenção de realçar o aspeto interventivo das letras das suas canções, ou seja, cumpre o objetivo de evidenciar uma mensagem. Nos concertos de *Alva Noto* ou *Ryoji Ikeda* a imagem que se projeta também é ilustrativa, mas nestes casos a preocupação recai sobre a importância de a imagem tornar visível a composição musical.

<sup>21</sup> <http://noticias.universia.pt> (acedido em setembro 2011)

<sup>22</sup> “Com o intuito de promover o espectáculo *Bach2Cage* foi desenvolvida esta curta performance para corpo e sistema audiovisual interativo. Para além da interação do performer com o vídeo em tempo-real existe também a interação com um desenhador ao vivo.” in <https://vimeo.com/1618708> (acedido em setembro 2011)

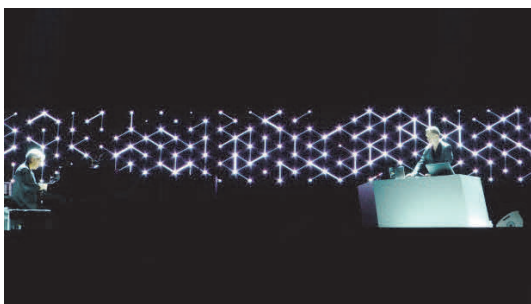


Fig. 5 | Alva Noto /Ryuichi Sakamoto  
Festival AURAL 2012 | Teatro Metropolitano, México

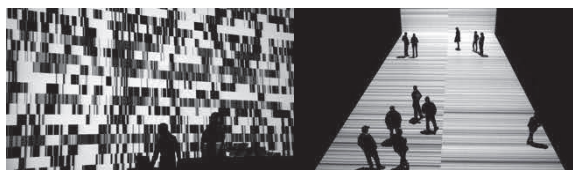


Fig. 6 | Instalação *Test Pattern* de Ryoji Ikeda

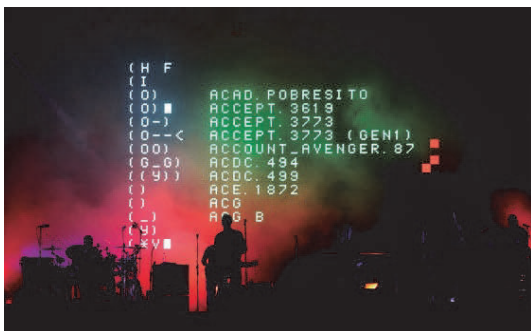
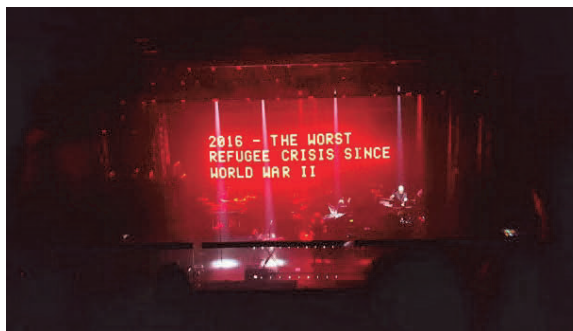


Fig. 7 | Concerto dos Massive Attack



**PROJETOS MULTIMÉDIA DA FILARMÓNICA DE BERLIM** – Especificamente a realização de um filme 3D do concerto da *1ª Sinfonia de Mahler*, possibilitando ao espectador uma sensação de proximidade com os músicos e instrumentos“.

**PROJETO MUTEK** – MUTEK é uma organização sem fins lucrativos dedicada à divulgação e desenvolvimento da criatividade digital no som, música e arte audiovisual. O seu objetivo é dedicar uma plataforma a artistas originais e visionários nestas áreas, com a intenção de proporcionar e promover o contacto com um público que pretende desenvolver produção nesta área.

Este festival iniciou em 2000, em Montreal, atualmente as ramificações do festival já chegaram até ao México, Barcelona, Tóquio, Dubai e Buenos Aires.<sup>23</sup>



Fig. 8 | Intervenções sonoras e visuais no festival MUTEK

<sup>23</sup> <http://www.mutek.org> (acedido em setembro de 2011)

**PROJETO MESO** – MESO é uma equipa de design de media digital e sistemas de média, fundada em 1997 por quatro designers e um cientista da computação que compartilhavam uma paixão forte para projetos que transcendem a sua própria disciplina.<sup>24</sup>

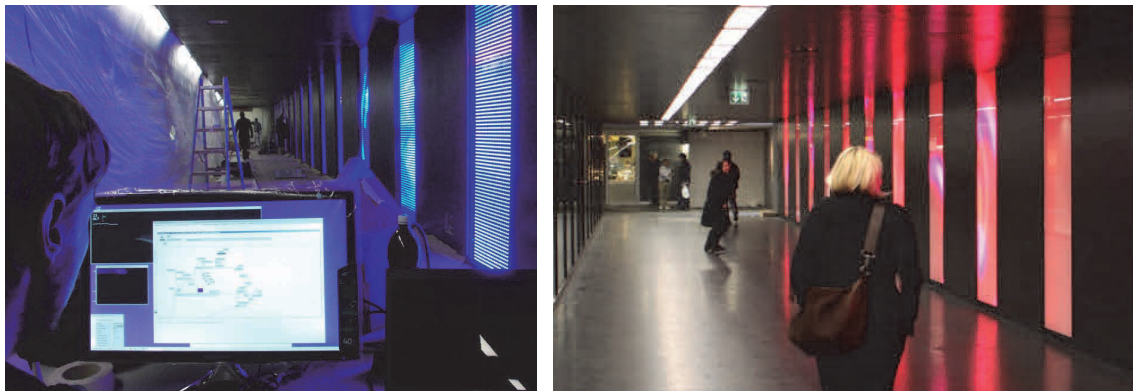


Fig. 9 | Instalação multimédia *Gravity* | Aarau, Suíça, 2011

**PROJETO BIOPHILIA**<sup>25</sup> – “O Project Educativo *Biophilia* é um projeto piloto de grande escala que se baseia na participação de académicos, cientistas, artistas, professores e alunos de todos os níveis académicos. Baseia-se em torno da criatividade como uma ferramenta de ensino e pesquisa, onde a música, tecnologia e as ciências naturais estão ligados entre si de uma forma inovadora”.

O projeto apresenta um exemplo de colaboração dinâmica entre diferentes áreas da sociedade, tais como o sistema de ensino, instituições culturais, de ciência e institutos de pesquisa. O projeto cria uma plataforma de diálogo e debate que estimula o desenvolvimento pessoal e social, contribuindo assim para uma sociedade sustentável, onde novas abordagens são exploradas ativamente.

O projeto foi originalmente desenvolvido por Björk, em Reiquiavique e na Universidade da Islândia, em conexão com o lançamento de 2011 do álbum *Biophilia* de Björk.<sup>26</sup>

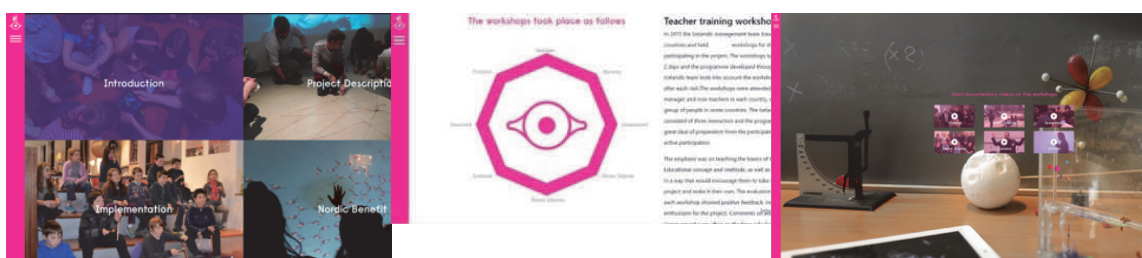


Fig. 10 | Página internet do projeto Biophilia

<sup>24</sup> [www.meso.net](http://www.meso.net) (acedido em setembro de 2011)

<sup>25</sup> Vídeo de apresentação do projeto disponível in <http://biophiliaeducational.org/>

<sup>26</sup> <http://biophiliaeducational.org> (acedido em setembro de 2011)



**PROJETO 10TO1PRODUCTIONSLTD** – *Music Education in Motion* – Victor Craven cria animações para o desempenho da música em concertos ao vivo, especializou-se num trabalho educativo para orquestras e grupos de classe mundial: London Symphony Orchestra, Orquestra do Século das Luzes , Münchner Rundfunkorchester , Melbourne Symphony Orchestra, Orquestra Filarmónica do Luxemburgo, Scottish Ensemble , Bournemouth Symphony Orchestra, Klavier-Festival Ruhr , Bochumer Symphoniker , Aalborg Symfoniorkester , Derby e Parceria Música Derbyshire e Ensemble 360.<sup>27</sup>



Fig. 11 | *Carnaval dos Animais* | Camille Saint-Saëns  
Animação de Victor Craven

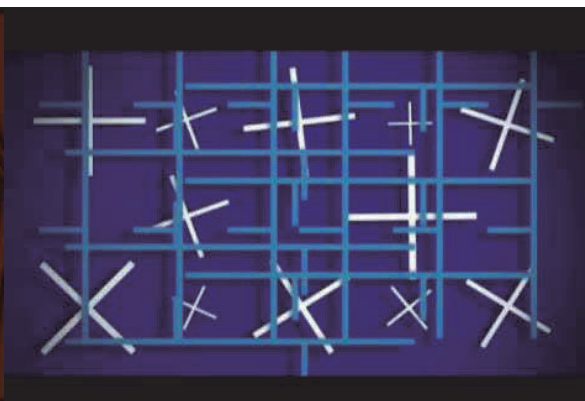


Fig. 12 | *Dança Infernal* | Igor Stravinsky  
Animação de Victor Craven

**BBC Proms** – são os concertos londrinos que de certa forma foram inspiradores dos CP do Coliseu do Porto. O diretor artístico, sobre o conceito original, preferiu uma abordagem diferente na sua conceção e programação. Outro aspeto distinto é o contexto das salas de espetáculo onde se realizam os concertos [*Royal Albert Hall* vs *Coliseu do Porto*] ser bastante diferente, por exemplo, quanto aos recursos disponíveis, a lotação da sala, as características arquitetónicas, os contextos socioculturais, ou simplesmente o percurso histórico que os diferencia. Os *BBC Proms* iniciaram-se em 1895 e os CP do Coliseu do Porto realizam-se entre 2005 e 2015.<sup>28</sup>



Fig. 13 | BBC Proms no Royal Albert Hall



<sup>27</sup> <https://www.youtube.com>

<sup>28</sup> <https://www.bbc.co.uk/proms> (acedido em setembro de 2011)

O objetivo principal de tomarmos conhecimento sobre estes projetos é desvendar alguns dos aspetos sobre os quais incide a nossa análise e reflexão, comparando o modo como os seus intervenientes e as suas estratégias se ajustaram aos objetivos de cada um desses contextos, e, através dessa confrontação, tomarmos consciência da eventual necessidade de estudar o contributo de algumas disciplinas específicas como a tipografia, ilustração, fotografia, vídeo, ou mesmo a cenografia envolvidas nestes projetos, comparando-as com os nossos procedimentos tecnológicos.

Também é pertinente constatar que, nestas produções, embora variem os objetivos que determinam a escolha e utilização dos recursos e estratégias, os procedimentos de adaptação dos contributos para uma maior funcionalidade comunicacional com os destinatários revelam preocupações análogas às nossas. A utilização de imagem serve exatamente os propósitos específicos de cada um deles, como no nosso caso específico.

Por último, gostaríamos de mencionar que os projetos sobre os quais recaiu a nossa atenção, e dos quais aqui se apresentam alguns, são projetos que integram sempre uma equipa composta por especialistas de áreas distintas, onde cada um preserva a sua identidade e espaço de trabalho, contribuindo com o seu saber específico sem nunca esquecer a estrutura de que faz parte e o propósito coletivo de construção.

## 2.2. INTERVENIENTES DOS *CONCERTOS PROMENADE*

Iremos dedicar esta secção à descrição e caracterização dos CP, uma vez que só com o conhecimento mais aprofundado do *modus operandi* e dos seus intervenientes será possível perceber que, devido a alguns aspetos muito particulares, se trata de concertos musicais com características pedagógicas.

Começaremos por apresentar individualmente os intervenientes no concerto que destacamos como principais, sem que a ordem por que surgem represente qualquer hierarquização quanto à sua relevância, de modo a darmos a conhecer o papel que assumem em cada concerto e ainda qual o seu contributo particular para o todo.

a) **Orquestra** — Existe em cada concerto uma orquestra diferente, o que determina, por isso, metodologias e procedimentos distintos: a existência ou não de reuniões preparatórias; o número de ensaios realizados; exigências relativas ao tipo e quantidade de luz durante o ensaio e execução do concerto; a sua disposição no espaço físico; etc..

O número de músicos que constituem a orquestra também a caracteriza e diferencia e faz com que a sua presença durante o concerto assumam aspetos e necessidades diferentes de inter-relação com os restantes intervenientes.

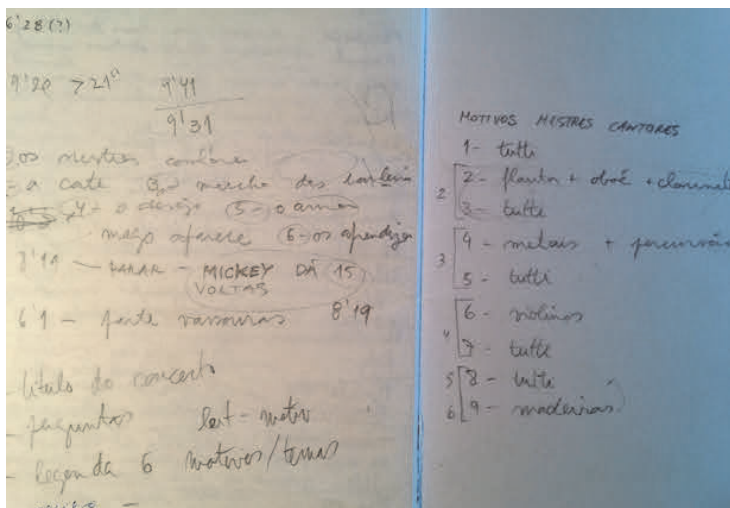


Fig. 14 | Anotações pessoais sobre a obra *O Aprendiz de Feiticeiro*



Fig. 15 | Ensaio com a orquestra ARTAVE na Escola Profissional Artística, para teste dos conteúdos visuais na obra *O Aprendiz de Feiticeiro*



Fig. 16 | *O Aprendiz de Feiticeiro* no CP com projeção de imagem

b) **Solista** — Para além da presença de uma orquestra, grande parte dos CP contou com a presença de solistas de diversos instrumentos, que determinaram igualmente preocupações específicas de colocação no palco, da orientação da luz e do uso de imagem, questão que desenvolveremos adiante.

O solista é normalmente um músico que assume um protagonismo diferente dos restantes músicos, quer pelo seu virtuosismo (domínio técnico e maturidade musical), quer pela responsabilidade de execução isolada de partes da obra, fator que o expõe muito mais do que em qualquer performance de conjunto a uma apreciação. Por estes motivos, a atenção que lhe é dedicada estende-se para além da apreciação e do olhar do público, e faz com que outros

intervenientes ponderem as suas estratégias de modo a se revelarem concordantes com a sua performance: a luz, a imagem, captação de som, posição que ocupa em palco, etc.

Um solista pode revelar-se um excecional músico, cujo virtuosismo é demonstrado pelo desenvolvimento técnico e expressivo alcançado durante a sua aprendizagem e/ou carreira, de tal forma que, como em qualquer arte, se distingue por uma linguagem própria e única. (Calado, 1994)

Particularmente nestes casos, torna-se um enorme desafio contribuirmos para a sua “revelação” pública, privilegiando todo e qualquer pormenor (que o distingue dos seus pares), numa ampliação concertada por todos, do seu valor enquanto músico, ampliando no público a sensação de privilégio de o poder ver e ouvir.

c) **Maestro** — Cada orquestra é orientada por um maestro. Normalmente, o maestro assume, e acumula, a direção da orquestra, mas também há casos em que o maestro dirige determinadas orquestras sazonalmente em projetos muito específicos, o que aconteceu relativamente a vários maestros presentes no nosso projeto.

A principal tarefa do maestro é dirigir a orquestra, levando-a a interpretar o repertório da forma mais exemplar possível, tendo em conta o que previamente definiu como objetivo para o concerto.

Espacialmente, o maestro coloca-se à frente da orquestra, ao nível da orquestra ou num pequeno estrado sobrelevado, e de costas contra o público. As partes do seu corpo que movimenta são os braços, a cabeça e o torso, especialmente os braços, cujas mãos muitas vezes se elevam acima da cabeça tornando visíveis, a todos os músicos, as suas orientações. Tem normalmente na mão direita uma batuta que auxilia a orientação dos movimentos sugeridos.

De todas as formações presentes nos CP, só o grupo *Drumming GP* (Grupo de Percussão) não dispôs de um maestro, quer por se tratar de uma formação muito mais reduzida (oscilou entre cinco a oito músicos presentes nas diferentes participações que tiveram durante todas as temporadas), quer sobretudo pela contemporaneidade do programa musical que apresentou em todos os CP, que dispensava a figura do maestro.

d) **Apresentador** — Os CP foram sempre apresentados por Jorge Castro Ribeiro, que começava invariavelmente por saudar o público, apresentar os intervenientes no programa desse concerto — músicos e obras musicais, por chamar ao palco a orquestra e o maestro e por contextualizar cada tema musical.

O apresentador rege-se sempre por um guião que previamente prepara e que contempla um plano. Esse plano de intervenções, no início de cada concerto e durante o mesmo, pode incluir: informações sobre o contexto histórico e formal da música e do compositor; documentação, seguida de execução de exemplos musicais selecionados; perguntas dirigidas ao público jovem, muitas vezes chamado ao palco; narração de textos intrínsecos à obra, e que

a acompanham; informação dirigida ao público sobre os conteúdos visuais que acompanham determinadas obras para que, de uma forma mais esclarecida, o público estabeleça relações mais ou menos subtis (formais ou conceituais) entre o que lhe é oferecido durante a audição. Veremos no decorrer deste capítulo que, de modo a refletirmos sobre as estratégias visuais utilizadas, organizamos as obras musicais em cinco grupos (cf. § 2.4.), sendo importante sublinhar que a proposta visual de cada obra apresenta um intuito específico.

Numa obra como a *Sinfonia Italiana* de Felix Mendelssohn (grupo quatro), o apresentador referiu muitos aspetos, entre os quais a influência que terá tido a viagem por Itália que o seu compositor fez enquanto escreveu a peça musical. Quer mencione explicitamente, quer não o faça, serão vistas durante a sua execução imagens das cidades por onde Mendelssohn terá passado. Deste modo, o público mais facilmente reconhecerá uma relação intencional entre os conteúdos visuais e a música.

Outras situações recorrentes são aquelas em que a apresentação oral determina momentos de projeção de imagem sincronizada com o seu discurso, ou na continuidade do mesmo, de forma a esclarecer o seu discurso oral.

A apresentação do concerto é por vezes muito descritiva, o que, contudo, se revela muito importante no contexto de uma sensibilização para a música e para a orientação de modos de compreensão (ver e ouvir) e de saber estar de um público mais jovem, que é por isso mais inexperiente e de forma geral menos conhecedor.

Claro que essa presença explicativa nos CP rompe com alguns pressupostos de como deve ser experienciada a obra musical, sem interrupções e *sem legendas* que a expliquem demasiado e privem o público de a vivenciar de forma individualizada e espontânea, mas é certamente nessa orientação que muito do público presente busca e avista o *bem-estar* de compreender a obra, seguro de um ponto de vista certificado.

A apresentação pode definir-se como o fio condutor, e de ligação, entre todas as partes e seus intervenientes e o apresentador como uma espécie de segundo maestro de um todo, o espetáculo.

e) **Diretor artístico** — Numa primeira fase do projeto devemos atribuir ao diretor artístico a responsabilidade e mérito pelo desenho conceptual e formal dos CP. Estabeleceu de seguida os contactos necessários com as instituições a envolver, de modo a, em conjunto, viabilizarem o avanço do projeto e concretização do mesmo. A parceria envolveu a sala de espetáculo que acolheu a iniciativa — o Coliseu do Porto — mas não só. Exemplo disso foi o envolvimento da Câmara Municipal do Porto, que teve um papel relevante na difusão dos CP junto das escolas do distrito do Porto, às quais ofereceu bilhetes para que os seus alunos pudessem usufruir desta oportunidade, fortalecendo desta forma a sua formação extracurricular.

Anualmente, planeava cada concerto, escolhendo um repertório coerente fixado num fio condutor comum, e capaz de ser exequível do ponto de vista técnico e financeiro. Houve anos em que foi possível, por exemplo, apostar em repertórios que implicavam a presença



de solistas em cada um dos concertos; outras temporadas que puderam contemplar obras contando com a participação de distintos intervenientes como coros, bailarinos, cantores, e até uma equipa para a concretização de uma ópera. Cada temporada foi pensada com a devida antecedência e com o especial objetivo de proporcionar ao público, sobretudo ao mais assíduo, abordagens artísticas diversificadas, dando a conhecer diferentes compositores e diferentes obras, das mais emblemáticas às menos conhecidas da história da música.

Apesar dessa seleção programada, as escolhas musicais sofriam por vezes derivações, uma vez que o programa esteve sempre estreitamente relacionado com as orquestras escolhidas, e disponíveis, para cada temporada e cada um dos concertos. Algumas delas, pelo repertório em estudo nesse momento, propunham elas mesmo algumas obras para integrar o programa, uma vez que já estavam estudadas, ensaiadas e prontas a apresentar a público, e muitas vezes foram de forma coerente integradas nos CP.

A programação anual do repertório, em algumas temporadas, também contemplou as sugestões dos restantes membros da equipa quando consultados para esse efeito, quando estas seguiam a coerência musical prevista para essa temporada.

Relativamente às suas funções mais habituais, o diretor artístico tinha o cuidado de reunir antes de cada concerto (em média com duas semanas de antecedência) com a designer e com o músico, para clarificar os principais objetivos e especificidades desse concerto, fornecendo sempre que possível o material necessário para a preparação do nosso trabalho: referências musicais, gravações, partituras, etc., para que cada um dos membros da equipa tivesse condições suficientes para definir e preparar de forma mais fundamentada as estratégias adequadas às obras selecionadas para cada um dos respetivos CP.

Para o desempenho desta função (através do maestro Cesário Costa e de Jorge Castro Ribeiro), verificou-se a importância da relação *íntima* que ambos têm com a música, proveniente da sua experiência profissional e/ou percurso académico, evidentes nos seus contributos enquanto músicos e pedagogos musicais para este projeto.

f) **Luz** — A programação da luz em cada concerto esteve sempre a cargo de um elemento da equipa técnica do Coliseu do Porto, o técnico José Cunha, respeitando as orientações das equipas de design e de música, previamente pensadas de acordo com cada repertório e tendo em conta algumas características, como, por exemplo, a atmosfera musical da obra; a presença de solistas ou de algum instrumento, ou conjunto de instrumentos; a marcação e diferenciação de secções distintas da música; a iluminação específica dos intervenientes (apresentador, maestro, orquestra, solista, público, convidados) ou, ainda, tendo em conta as características formais e/ou conceituais das imagens pré-selecionadas para acompanhamento da música.

Será também de esclarecer que as escolhas de luz (intensidade e tonalidade) nas obras em alguns casos recaíram em aspetos e conceitos ponderados, embora os possamos considerar, em certa medida, como subjetivos: ao fazermos, por exemplo, uma correspondência

entre cores claras e obras de pendor mais positivo e alegre, ou atribuímos cores mais escuras a obras com um pendor mais dramático ou mórbido; ao elegermos o vermelho para obras que relatam um amor grandioso, como por exemplo em *Tristão e Isolda*, se tivermos em conta o facto de ser bastante usual a associação do vermelho a conceitos como o amor e paixão, opção que poderá ser frágil do ponto de vista teórico, mas consensual para a sensibilidade e compreensão do público.

Mas como podemos refletir e avaliar objetivamente sobre esse aspeto, se o vermelho pode, por oposição à ideia anterior, remeter igualmente para o que é sanguinário, grotesco e violento? Certamente que poderíamos ir mais longe nesta explanação, mais do âmbito da teoria da cor e experiência sensorial que a mesma provoca e oferece, por se tratar de um assunto que nos interessa e enquanto parte integrante do todo que é o concerto, mas estamos certos que tal nos desviaria do nosso propósito inicial, ou seja, que nos deslocaria de aspetos relativos à função educativa da imagem para questões referentes à luz e à teoria da cor.

i) **Projeção** — A projeção de imagens, através de um projetor de vídeo adequado à sala de espetáculo, é feita para uma tela de grande dimensão, que ocupa praticamente a totalidade da largura do palco da sala (17.25m), situada atrás dos músicos, afastada cerca de vinte metros em relação aos mesmos. Este distanciamento da tela, a par da altura a que se encontra sobrelevada em relação ao plano dos músicos, faz com que proporcione uma boa visibilidade ao público que se encontra sentado na plateia, no mesmo plano em que se distribuem a orquestra e o maestro.

A presença da imagem projetada deriva de duas fontes distintas: da captação e realização de imagens em tempo real e das imagens produzidas pela *designer*. Os contributos são distintos, complementam-se e, em cada concerto, articulam-se entre si.

A projeção foi entendida como contributo inovador e, por isso, uma estratégia contínua nestes concertos.



Fig. 17 | Projeção de imagem durante um concerto CP



Fig. 18 | Régie do Coliseu do Porto

h) **Operadores de câmara e realizador** — elementos influentes da equipa técnica e sempre presentes em todos os CP, possibilitaram, em cada espetáculo, a captação e realização de vídeo em tempo real, para projeção de imagens captadas no decorrer do concerto.

Para esse efeito dispúnhamos de duas câmaras de vídeo e respetivos operadores situados em pontos estratégicos da sala (sítios que possibilitavam boas *linhas de visão* sobre os objetos mais importantes a destacar através do uso da câmara para consagrar através da projeção na tela: músicos, maestro, palco e público), e um terceiro elemento, na *régie*, responsável pela realização em função das imagens disponibilizadas pelos operadores. A captação e a realização, em tempo real, foram quase sempre resultantes da orientação dada pelo músico *in loco* seguindo o seu guião ou plano para o concerto, que contemplava os planos específicos a serem captados e projetados e os momentos exatos da música em que deveriam ser exibidos.

No entanto, o plano de realização contemplava outros elementos, como o maestro, sendo função da imagem revelar a exaltação do seu gesto de condução da orquestra; e os músicos, cujo gesto específico durante a execução da obra, ou no uso específico do instrumento, interessa mostrar, por exemplo, no uso da surdina no trombone ou no *pizzicato* nas cordas.

Os operadores e o realizador seguiam, através das suas ordens, o seu plano de realização de acordo com as características da obra e estudo da partitura, elegendo, por exemplo, um instrumento ou um conjunto de instrumentos que desempenhavam um papel de distinção durante a execução da obra e que, por isso, nesse momento preciso, deviam ser desvendados ao público através da ampliação da realidade que a projeção da imagem permitia.

Para isso, o realizador ouvia as instruções do músico, transmitia imediatamente através do intercomunicador essas indicações aos operadores de câmara e esperava receber os planos pedidos para imediatamente os selecionar e colocar “no ar”. Este exigente ritmo de resposta impôs que todos os intervenientes se familiarizassem com a nomeação dos instrumentos e com alguma linguagem técnica, para que a comunicação entre todos se tornasse eficaz e rápida. Um momento de hesitação por parte do operador para o enquadramento de determinado instrumento significava, na maioria dos casos, a perda de oportunidade de o mostrar na devida altura da música. O momento passava fugazmente, era preciso mostrar o músico efetivamente a tocar, e não em preparação ou acomodação do instrumento.

A imagem captada e projetada permitiu encurtar a distância entre o público e a orquestra, isto é, a uma certa distância onde se encontra na sala, o público pode não distinguir, por exemplo, determinados sons específicos que ouve, menos vulgares, que no conjunto de instrumentos por vezes se perdem, mas que, mostrados individualmente, na ampliação da tela, permitem ao público aprender e passar a identificar a fonte sonora, ampliando por isso o seu conhecimento no âmbito musical. Uma das experiências que melhor descreve o contributo desta estratégia nos CP — captação de imagem em tempo real — refere-se a um concerto cujo programa se baseou em música atonal, caracterizada pelo recurso à utilização de instrumentos não convencionais, produzindo sons interessantes mas difíceis de identificar, como o caso da utilização de duas pedras arredondadas

roçadas numa superfície lisa, igualmente de pedra, e cuja amplificação do atrito resultante do movimento repetitivo do músico quase produzia um efeito hipnótico. Provavelmente, neste caso concreto, se não houvesse a ampliação do ato performativo e musical, passaria certamente despercebida à maioria do público presente a proveniência daquele som da obra apresentada.

Para operacionalizar esta estratégia nos CP, a realização dispunha de uma mesa digital de vídeo, que permitia, durante o processo, um rápido manuseamento de todas as fontes — as duas câmaras e o computador. A rapidez era um fator muito importante para que o realizador pudesse dar uma resposta pronta às indicações que recebia. Por outro lado, a mesa permitiu operacionalizar, através dos seus efeitos, de forma mais eficiente (do ponto de vista técnico e formal), alternâncias entre as fontes e um maior controlo sobre o resultado final da projeção.

j) **Músico** — Pedro Almeida, o professor de música na Universidade de Aveiro, fez parte da equipa enquanto responsável pelo estudo do conteúdo musical a ser apresentado em cada concerto, e o seu contributo foi fundamental em dois momentos distintos na preparação do espetáculo. Antes de cada concerto (a partir da reunião prévia da equipa), ele definia um guião de realização baseado na obra musical, que estudava ao detalhe, e marcava por isso na partitura os momentos específicos que se pretendia evidenciar. Podia anotar, por exemplo, momentos em que se fazem sobressair *naipes* de instrumentos ou um só (com a presença de um solista); escolher mostrar um conjunto específico de músicos, ou a totalidade da orquestra, ou o maestro; explorar secções particulares da música como os temas musicais; etc.

O guião de realização final, onde se incluiu muitas vezes a partitura da obra com as anotações, serviu de apoio durante a execução do concerto, e resultava do cruzamento entre o plano musical e o plano de imagens que definimos em trabalho autónomo após reunião inicial.

Durante o concerto, o músico lê a pauta, segue o guião e dá-nos indicações ora da entrada da imagem captada, ora da imagem gráfica, o que permite um sincronismo com a música, que de outra forma não seria possível pela ausência de formação musical dos restantes elementos da equipa.

j) **Designer** — Propôs, a partir de conceitos e objetivos previamente definidos, a estratégia comunicativa mais adequada através da seleção e produção das imagens a apresentar.

Já referimos atrás que a direção artística dos CP determinou a programação para cada temporada e, com algum tempo de antecedência face a cada concerto, de uma a duas semanas, preparou com a equipa o que entendeu como principais objetivos para evidenciar em cada programa apresentado. O *núcleo duro* dessa preparação foi constituído pelo diretor artístico, pelo músico e pela designer, embora, em certos casos particulares, tenha

sido necessário conversar com o realizador e maestro (diretor da orquestra) sobre os propósitos maiores do que se pretendia para determinado concerto específico.

Nessa reunião, definiram-se as linhas orientadoras que cada obra suscitou, o que se pretendia em termos pedagógicos e o contexto em que se inseriam, e foram essas orientações que serviram de base e de impulso para o desenvolvimento do nosso trabalho. Assim, foi responsabilidade da designer escolher as estratégias de forma a manter uma relação estreita com a música, de modo a enfatizá-la, e sobretudo promovê-la, com o principal intuito de contribuir para a sua aprendizagem e compreensão por parte do público presente.

Tendo em conta que a escolha das estratégias dependeu intimamente da intencionalidade pretendida, a imagem assumiu, por isso, diferentes papéis, contribuindo para duplicar ou, expandir o conteúdo da música, sendo, assim, necessário a designer optar pelo uso de variados recursos que viremos a desenvolver nos capítulos sobre *Design de Comunicação*.

As indicações que recebeu sobre as obras obviamente variavam e isso foi determinante para a imagem ter assumido papéis tão distintos como a explicação da estrutura de uma obra ou o efeito decorativo do conteúdo musical. Também importa referir que as propostas gráficas nem sempre foram imediatamente aprovadas, algumas vezes necessitando de ajustes. Em casos (residuais) de não aceitação das propostas por parte da direção artística, implicou mesmo enveredar por outra solução.

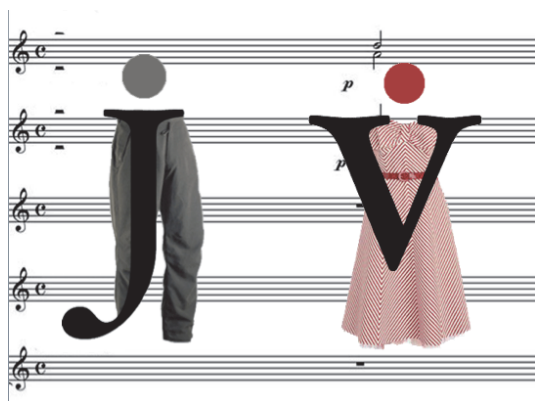


Fig. 19 | Exemplo de grafismo rejeitado (Júpiter e Vénus)



Fig. 20 | Grafismo selecionado: *pintura* de Ingres e Botticelli

As imagens que a designer preparou para projeção têm como propósito, por um lado, contribuir para a fruição da música e, por outro lado, funcionar como parte integrante da experiência a ser vivenciada pelo público.

Foi da sua responsabilidade a elaboração, *a priori*, de um plano de projeção composto por imagem em tempo real e imagem gráfica, determinando modos de combinação de ambas as fontes, quanto ao protagonismo que cada uma assume em cada obra, à pertinência do uso de cada uma delas ou ao diálogo que estabelecem entre si, etc.

O PÁSSARO DE FOGO
- Introdução: 1'49" - 4'24"
- Dança infernal de Katschei: 34'18" - 38'28"
- (transição até aos 38'54")
- Berceuse: 38'54" - 41'45" (no concerto seguir-se-ão uns segundinhos de transição para o Final, idênticos aos que ocorrem entre 43'47"-44'20")
- Final: 44'20" - 47'38"
A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA (1)
- Introdução: 50'59" - 54'11"
- Sinais da Primavera / Danças das Adolescentes: 54'11" - 57'15"
- Dança da Terra: 1:05:21 - 1:06:27
A SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA (2)
- Glorificação da Escolhida: 1:14:00 - 1:15:35
- Dança do Sacrifício: 1:19:55 - 1:24:45

Fig. 21 | Guião para os conteúdos visuais a utilizar em cada parte das obras e respetiva duração

Esse contributo não invalida que, como atrás referimos, a especificidade dos motivos a captar pelas câmaras e em momentos específicos seja prioritariamente da responsabilidade do músico na equipa.

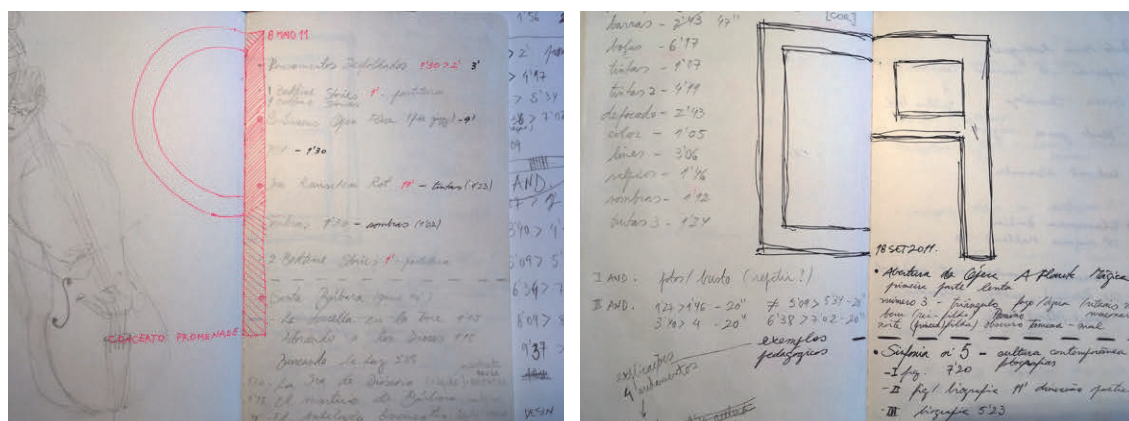


Fig. 22 | Diários gráficos com anotações sobre os programas musicais

Como já o dissemos, as propostas gráficas foram desenhadas e adaptadas em função da obra musical, e dada a incapacidade de lermos partituras, tivemos que recorrer a alguns métodos auxiliares (guiões) que nos permitiram acompanhar devidamente a obra, de modo a não estarmos completamente dependentes do músico neste processo, ou, mais especificamente nas obras com narração, podermos facilmente acompanhar o narrador com a imagem projetada que preparámos para assistir a história.



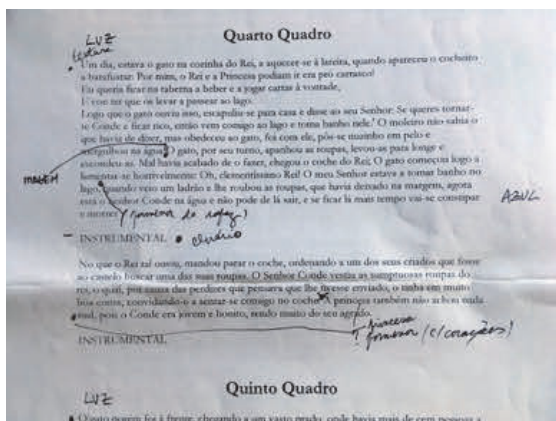


Fig. 23 | Guião da obra com narração *O Gato das Botas*

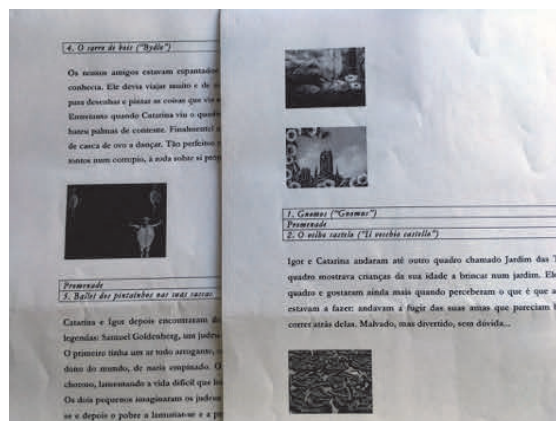


Fig. 24 | Guião da obra com narração *Quadros de uma Exposição*

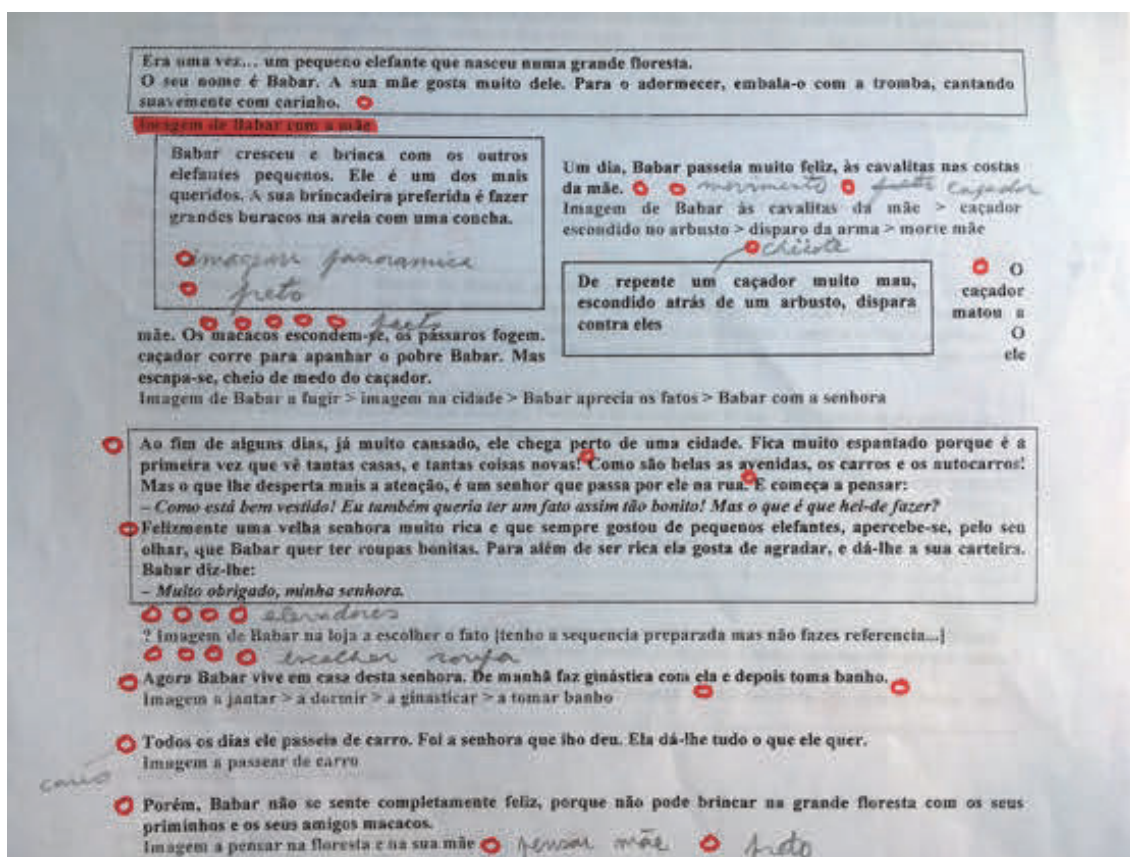


Fig. 25 | Guião da obra *Babar, o pequeno elefante*

k) Compositor —É de referir a importância que teve para esta experiência musical a presença, sempre que possível, do compositor da obra a ser apresentada. Essa circunstância promoveu o diálogo entre o pedagogo musical e o compositor, estendida à equipa músico/designer, e permitiu desse modo que a escolha dos elementos a protagonizar através da ampliação que a projecção permite tenha sido sobretudo da responsabilidade de quem a

compôs, exaltando, assim, de forma muito objetiva, o que queria especificamente desvendar ao público sobre a sua obra. Na maioria das obras apresentadas, estando o compositor ausente e não sendo possível encetar um diálogo, a seleção também se baseou nas características e especificidades da obra musical, mas a subjetividade é evidentemente maior por recair sobre interpretações pessoais, mesmo que assentes num conhecimento teórico ou histórico da obra.

1) **Público** — O *público* dos CP caracterizou-se sobretudo pelo gosto de ouvir música, pela disponibilidade de aprender e de fruir cada concerto, num contexto de convívio familiar que se vivenciou a cada domingo. O público mais jovem era habitualmente acompanhado por adultos – avós, pais, irmãos, etc. – e muitas destas famílias repetiam regularmente a experiência ao longo do ano, porque adquiriam passes anuais. O público foi-se revelando como relativamente fidelizado e visivelmente apreciador do modelo adotado nos CP. Curiosamente, esta relação de simpatia e cumplicidade fundamenta algumas práticas que, de certo modo, até contrariam o que se espera de um concerto de música clássica (pontualmente contemporânea) numa sala de espetáculo como o Coliseu do Porto. Referimo-nos, por exemplo, às pausas assumidas durante a execução das obras, para explicação das mesmas por parte do apresentador; os repetidos exemplos musicais para proporcionar a compreensão e reconhecimento auditivo do público presente; as diversas solicitações dirigidas ao público e que incentivam a uma participação mais ativa do que é normalmente permitido em concertos como estes. O apresentador convidava o público a aplaudir e a chamar à sala os músicos e maestro, incitava-o a acompanhar, de acordo com as obras, cantando e/ou dançando na sala, convocava-o a responder a perguntas relacionadas com o concerto ou músicos, convidava-o a ir até junto da orquestra conversar, experimentar instrumentos, colaborar em pequenos desafios entendidos como jogos pelos mais novos. No final, os elementos do público foram premiados com pequenas lembranças ou puderam, simplesmente, beneficiar da interação com os músicos e maestros.

Ora, toda esta dinâmica característica dos CP poderá ser perturbadora para quem procura a fruição da música sem qualquer tipo de interferências ou estímulo adicional, mas o melómano muito especializado, dificilmente escolhe este evento para assistir às suas obras de eleição, a menos que, conhecedor da oferta, sinta que pode usufruir de outras mais-valias que os CP lhe proporcionam a si, a familiares e a amigos.

Por todos estes exemplos referidos, entenda-se que este público é, em boa verdade, estimulado a experienciar um registo menos formal, o que o torna também por isso visivelmente mais envolvido.

As palmas que acompanham uma obra musical, e refira-se que isto se verifica normalmente na obra que encerra cada concerto, poderão perturbar a sua audição, mas tal é entendido pelo diretor artístico como um meio justificando a finalidade maior de convocar



o público a uma maior participação, que dessa forma se sente parte integrante da performance proporcionando um final mais festivo e que, provavelmente, se poderá fixar mais intensamente na memória dos presentes.

Relembramos que os CP são uma adaptação do conceito dos *BBC Proms* londrinos, que se realizam no *Royal Albert Hall*. Estes concertos privilegiam a qualidade, mas exaltando também o carácter festivo e lúdico com que se pode fruir a música, potenciado por um ambiente familiar (avós, pais e filhos).

Este ambiente distingue os CP de outros eventos semelhantes, porque permite uma maior interação do público, livre de preconceitos, e promove um convívio que ultrapassa o desejo e gosto de ouvir música. Se pensarmos sobre este efeito de envolvimento que os CP têm no público, provavelmente será o aspeto que mais distingue a audição de um disco da assistência presencial a um concerto.

## **2.3 ASPETOS DO FUNCIONAMENTO DOS CONCERTOS PROMENADE**

Pelo essencial na compreensão do funcionamento de um CP, depois da explanação sobre o contexto e sobre os intervenientes de cada concerto, entendemos ser agora o momento de fazer uma descrição referente a um *concerto tipo*, para nos determos, de seguida, na reflexão sobre o que pode ser considerado como estratégias de persuasão do público nas performances ao vivo. Sublinharemos, ainda, o facto de que a diferença de atuação das orquestras determina a interação com o público presente.

### **2.3.1. DESCRIÇÃO DE UM CONCERTO TIPO**

Depois da entrada e acomodação do público na sala, o sinal de início de cada concerto era dado pela diminuição da intensidade de luz na sala e pela mudança da imagem projetada na tela. Até esse momento, a imagem fixa projetada para a receção do público continha informações relativas ao concerto, como, por exemplo, o seu número relativamente à temporada a decorrer, o endereço eletrónico criado para o evento CP ([www.concertospromenade.com](http://www.concertospromenade.com)), a designação da obra principal do concerto acompanhada por uma ilustração concertada com a obra.

À entrada do Coliseu do Porto, o público dispunha da folha de sala, sendo que esta dispunha de informação adequada para que o público pudesse responder às perguntas que viriam a ser feitas relativas ao concerto. O público entendia a diminuição de luz como uma instrução para uma maior contenção a partir desse momento, e ficava atento à sucessão de imagens que iam surgindo e que lhes facultava as instruções de como participarem na secção de perguntas, sendo a principal indicação a de levantar o braço no momento coincidente com a projeção da resposta correta. Seguia-se, a cada resposta, a comemoração

bastante audível por parte do público, sobretudo quando se verificava a presença considerável de um público mais jovem. Esta secção não ultrapassava os 5 minutos de duração, e, com os aplausos do público como pano de fundo, nesse momento, entrava o apresentador por uma das portas laterais da sala, acompanhado por um foco que o guiava até ao centro do palco e, ao mesmo tempo, a imagem projetada passava a ser a captação de imagem vídeo da sua entrada em cena. De lá dirigia-se ao público, cumprimentando-o e fazendo, nos minutos seguintes, uma síntese do programa para esse dia e fornecendo algumas informações sobre o repertório e intervenientes no concerto. De seguida, lembrava o público sobre a necessidade da presença da orquestra convidada para o concerto se realizar, e ter o seu início, e pedia ao público que interagisse com ele chamando pela orquestra em uníssono. Clamavam pela orquestra de forma prolongada, até que esta comesçasse a entrar na sala e os músicos ocupassem o palco. Este ritual funcionava com grande regularidade, uma vez que, normalmente, o apresentador combinava previamente com as orquestras a sua entrada à terceira tentativa. À sua entrada, era projetado o nome da orquestra na tela e, muitas vezes, sobretudo em orquestras mais numerosas, Jorge Castro Ribeiro aproveitava esse momento para ir nomeando os instrumentos à medida que os músicos ocupavam os seus lugares.

De seguida, voltada a interpelar a assistência sobre o que era necessário fazer de seguida, e era normalmente correspondido com a resposta “afinar”, momento para o qual explicava a necessidade de se fazer silêncio na sala. A partir daí, só faltava contar com a presença do maestro e seguia-se novamente o ritual de o chamarem conjuntamente em voz alta (“*maeeeeeeeeestro*”) até à sua entrada, sublinhada pela conjugação entre a captação de imagem e a projeção do seu nome.

Com a presença de todos os músicos em palco, passava à apresentação da primeira música e surgia nesse momento uma imagem com informação sobre a obra musical e sobre o seu compositor. No primeiro caso, a informação referia-se ao título da obra e ao número de *opus* (obra, em latim, cuja abreviatura usual é *Op*), que identificam as peças musicais, geralmente atribuído segundo uma ordem cronológica, considerando a data da composição ou da publicação da obra. No caso do compositor, era referido o seu nome, data de nascimento e morte (se aplicável), sendo representado por uma imagem sua. Após a explicação do apresentador, que muitas vezes incluiu a participação do maestro e orquestra na demonstração prévia de alguns exemplos musicais, dava-se então início à execução da obra, normalmente acompanhada pela projeção de imagem gráfica ou captada, consoante o guião previamente estabelecido e procurando, sempre que possível, fazer coincidir o final da obra com a projeção de um plano geral da orquestra, que indicava ao público tratar-se do final da obra. Rompiam os aplausos, aumentava a luz na sala, e Jorge Castro Ribeiro voltava para junto do maestro e orquestra para apresentar o conteúdo musical seguinte, aproveitando algumas vezes para tecer um ou outro comentário sobre a obra acabada de ouvir, despertando desse modo, muitas vezes, uma positiva reação do público.

Pelo meio da apresentação do repertório, surgiam momentos que quebravam, positivamente, o encadeamento sequencial e os procedimentos atrás descritos. Momentos para propiciar alguma descontração nos espectadores, preparando-se surpresas como a de contar com a presença de convidados ilustres (oriundos de várias áreas) na sala e que, de repente, por solicitação do apresentador, iam junto do palco partilhar o seu gosto musical com o público presente. Promovia-se, também, a organização de jogos, propostos e dirigidos pelo apresentador à assistência, como, por exemplo, chamar para junto do maestro e orquestra alguma criança (um aniversariante, um voluntário, o que ditasse a regra imposta nesse momento), o que permitia ao participante poder interagir com os músicos, fazendo perguntas, ver de perto determinado instrumento e, por vezes até, experimentá-lo. Outras vezes, a resposta certa a perguntas lançadas era recompensada por pequenas ofertas, como bilhetes para concertos futuros, um CD, ou guloseimas, que incentivavam a participação contínua nos CP.

Estes momentos, mais descontraídos e lúdicos, interpunham-se entre as obras e de certa forma minorava, para parte do público presente, a duração que o concerto tinha, a rondar, em média, os 90 minutos.

Para o final do concerto, a escolha recaía normalmente numa obra (ou excerto) de carácter mais festivo, em que o público tinha permissão para participar, acompanhando a música ritmicamente (por exemplo através de palmas), vocalmente ou até dançando à volta da orquestra, como aconteceu nos concertos cujo final contou com a presença de valsas. Nesta altura, a escolha para a imagem projetada incidia nas imagens captadas do público, que gostava de se rever no ecrã.

Esta estratégia democratizadora e participativa, num concerto erudito, revelou-se eficiente se tivermos em conta a boa disposição que caracterizava o final de cada concerto, pela sua intensidade, participação e persuasão coletiva. O final propiciava uma atmosfera apoteótica, com muitos aplausos para os intervenientes, e o encerramento era assinalado, depois da saída do maestro e de o apresentador se despedir do público, com a projeção da ficha técnica do concerto e a divulgação do programa para o concerto seguinte.

### **2.3.2. ESTRATÉGIAS DE PERSUASÃO PARA UMA INTERAÇÃO COLABORATIVA DO PÚBLICO**

A presença da imagem nos CP, como nós a entendemos, nunca foi exclusivamente lúdica (embora o pudesse ser) e, por isso, consideramos ser um benefício para o público, qualquer que seja a faixa etária, contribuindo para o direcionar para certos pormenores do espetáculo.

Por esse motivo, mantivemos sempre algumas preocupações ao longo de todos os concertos. Em primeiro lugar, e devido à heterogeneidade da assistência, procurámos dosear os conteúdos apresentados tendo em conta a idade. Em segundo lugar, preocupámo-nos continuamente com a duração/quantidade de imagem projetada em cada concerto, de

modo a equilibrar o protagonismo entre os intervenientes, mas sobretudo porque, apesar de acreditarmos no contributo válido da imagem, sabíamos que deveria *servir* a música, e não o contrário. Não perdíamos de vista que se tratava de um concerto musical sendo esse o propósito maior que levou o público à sala de espetáculo.

A imagem é um contributo-extra que pode adquirir um estatuto cada vez maior, sendo cada vez mais considerada como parte integrante dos CP. Foi, aliás, esse o estatuto assumido pela música no cinema, pelos bailarinos no ballet ou pelos cenários na ópera. Pela sua pertinência, complexidade e enquanto um dos principais focos do nosso estudo, dedicaremos à imagem um capítulo específico relativo ao seu desenvolvimento.

O público vai a um concerto pela música, mas servirá esse vínculo a todas as pessoas independentemente dos níveis de relacionamento, e conhecimento, que têm com a música? A formação de públicos na nossa perspetiva também se faz por essa via, desde que a oferta seja capaz de lhes proporcionar bem-estar durante a audição, de os ajudar a fruir esse momento, de os encaminhar para a descoberta da música, persuadindo, sobretudo, os menos conhecedores, de modo a envolve-los o mais possível no processo de audição da música que “ocupa um lugar importante na aprendizagem musical (Elliott, 1995; Haack, 1992; Swanwick, 1979) tendo sido reconhecido o seu valor no ensino. A corrente para a educação musical do início do século vinte destaca a necessidade de uma audição guiada.” (Wuytack., 2009)<sup>29</sup>



Fig. 26 | Sessões orientadas por Jos Wuytack, baseadas no método de *Audição Musical Ativa*

Um bom exemplo da concretização desta intencionalidade indutiva complementar num determinado contexto é a *Audição Musical Ativa*, adotada na educação musical como estratégia para que a audição dos estudantes (que assumem uma postura ativa) se torne mais eficaz e completa. “A audição musical tem um papel fundamental na aprendizagem da música” (Wuytack., 2009) muitas vezes comprometida pela relutância dos alunos devido à pouca familiaridade que têm com determinados tipos de música, que afasta a sua atenção do que lhe é dado ouvir, ignorando a sua complexidade. “A metodologia de *Audição Musical Ativa* com o musicograma foi proposta por Wuytack em 1971 para ensinar a ouvir a música clássica aos meninos e jovens sem conhecimentos musicais. Este sistema solicita a participação física e mental do ouvinte antes e durante a audição e também utiliza

<sup>29</sup> “La audición musical ocupa un lugar importante en el aprendizaje musical del niño (Elliott, 1995; Haack, 1992; Swanwick, 1979), habiendo sido reconocido su valor en la enseñanza. La corriente de apreciación musical de principios del siglo veinte ha destacado la necesidad de una audición guiada”.

percepção visual (o musicograma) para melhorar a percepção musical”<sup>30</sup>. (Wuytack., 2009). Este sistema destina-se a auxiliar a audição com o intuito de favorecer a aprendizagem da música através da participação ativa do ouvinte e utilizando a percepção visual para melhorar a percepção musical.

O auxílio visual permite ultrapassar a dificuldade de quando ouvimos uma obra não termos noção da sua estrutura uma vez que a percepção musical decorre da passagem do tempo não nos dando a possibilidade de relacionar, no imediato, as suas partes relativamente ao seu todo, mantendo suspensa a sua percepção até se ouvir a última nota. Assim, quando para acompanhar determinada obra propomos a exibição de um *musicograma*, ele possibilita a visualização da unidade estrutural da música, ao mesmo tempo que promove a análise dos seus detalhes (partes).

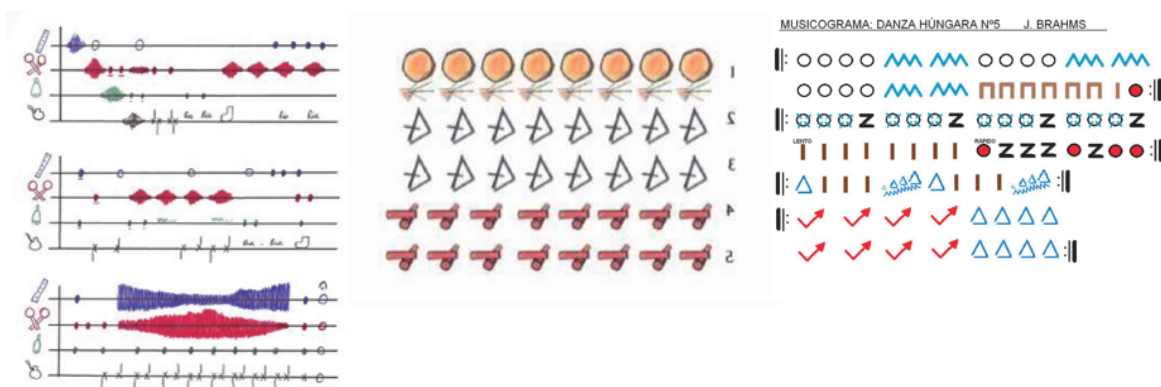


Fig. 27 | Exemplos de *musicogramas* realizados por alunos do ensino básico

O musicograma é um registo gráfico dos acontecimentos musicais, uma representação visual do desenvolvimento dinâmico de uma obra musical (...). No musicograma estão indicados a forma e elementos musicais (ritmo, melodia, textura, timbre, dinâmica, tempo). Os materiais musicais que podem ser mais facilmente perceptíveis representam-se com determinadas cores, figuras geométricas e símbolos. Esta representação está baseada em princípios lógicos da percepção. (Wuytack., 2009)<sup>31</sup>. Desse modo, “antes de se escutar a música, se vemos a sua representação num musicograma podemos perceber a sua forma e seus temas (com cores distintas). Assim, mesmo quando vemos o símbolo de um instrumento podemos facilmente reconhecer que instrumento está a tocar e escutá-lo melhor. Se as crianças são capazes de seguir um musicograma e identificar através dele um determinado

<sup>30</sup> “La metodología de Audición Musical Activa con el musicograma fue propuesta por Wuytack en 1971 para enseñar a escuchar la música clásica a los niños y jóvenes sin conocimientos musicales. Este sistema solicita la participación física y mental del oyente antes y durante la audición y también utiliza la percepción visual (el musicograma) para mejorar la percepción musical”.

<sup>31</sup> “El musicograma es un registro gráfico de los acontecimientos musicales, una representación visual del desarrollo dinámico de una obra musical. (...)En el musicograma están indicados la forma y los elementos musicales (ritmo, melodía, textura, timbre, dinámica, tiempo). Los materiales musicales que pueden ser más fácilmente perceptibles se representan con determinados colores, figuras geométricas y símbolos. Esta representación está basada en principios psicológicos de la percepción.

momento de uma obra musical, isto significa que estão conscientes da música que estão a ouvir nesse momento, e continuam a escutá-la.” Wuytack., 2009 #65}<sup>32</sup>.

O musicograma (que auxilia, mas não desempenha o papel de uma partitura) como outras estratégias, devidamente ajustadas à música, apoia na compreensão da música, motivando os ouvintes para o seu envolvimento e consequente sucesso alcançado nas atividades propostas durante a audição. A *Audição Musical Ativa* desempenha um importante papel no processo de *educação para a música* uma vez que promove a inclusão de todos os públicos, especialmente quem não está familiarizado com a música, estimulando-os a prosseguir o processo de aprendizagem.

Como se constata, a combinação de estratégias neste processo, potencia a consolidação do conhecimento, ou seja, a eficiência da correlação dos contributos promove uma apreensão do conteúdo musical de forma mais completa, e por isso mais enriquecedora, dotando o recetor de maior competência. Deste modo, enquanto estratégia destinada a educar os seus destinatários e que também se assume como meio de persuasão do público, estimulando cada vez mais o seu gosto pela música, aproxima-se do objetivo principal dos CP.

As propostas visuais que coexistiram com as obras nos CP, complementaram-se mutuamente dando origem a uma maior fruição musical. Foi um valor acrescentado para a sua maior compreensão. Também numa exposição de arte, os objetos artísticos são obviamente o motivo da visita, no entanto eles coabitam nesse espaço com vários elementos que de alguma forma nos guiam, e auxiliam, na tomada de consciência sobre a mesma: os textos introdutórios, as folhas de sala, as tabelas, as luzes. Esses auxílios, que contextualizam e explicam a exposição, fazem com que a nossa atenção se reparta entre eles e as obras. Processo amplamente compensatório pela possibilitação de uma tomada de consciência mais efetiva, promovendo maior qualidade a quem a visita. Conhecer, descobrir, são apetências que todo o público tem, certamente impelido pelo desejo de ultrapassar a desconfortável sensação que o desconhecido nos provoca. Todos somos dotados do fascínio, e poder, da consciência.

### 2.3.3 O CONCERTO E A INTERAÇÃO COM O PÚBLICO

Em cada concerto, o espaço permitiu adaptações de acordo com as características do programa, mas sobretudo de acordo com as características da orquestra presente.

---

<sup>32</sup> “Antes de escuchar la música, si vemos su representación en un musicograma podemos percibir su forma y sus temas (en colores distintos). Así mismo cuando vemos el símbolo de un instrumento podemos fácilmente reconocer qué instrumento toca y escucharlo mejor. Si los niños son capaces de seguir un musicograma e indicar sobre él un determinado momento de una obra musical, esto significa que son conscientes de la música que han escuchado hasta ese momento y de la que continúan escuchando”.



Cada orquestra tem uma composição específica, embora possa optar por ligeiras modificações na sua disposição (clássica) em palco. Muitas vezes, essa adaptação deve-se ao espaço disponível, ao tamanho do palco ou ao fosso de orquestra (modelo utilizado apenas num dos CP porque se tratou da apresentação de uma ópera) que a sala oferece, mas essas pequenas alterações e acertos são, na sua maioria, da responsabilidade do maestro titular e dependem sobretudo de opções musicais por ele defendidas.

Importa compreender que as orquestras clássicas e as de jazz têm uma estrutura de raiz e que são dispostas segundo uma lógica organizacional que se relaciona, por um lado, com a hierarquia que caracteriza a orquestra (menor nas orquestras de jazz) e, por outro, com as características musicais dos instrumentos, organizados de acordo com uma determinada coerência. Surgem, assim, os *naipes* de instrumentos, agrupados entre si, e dispostos no palco tendo em conta as suas características sonoras e físicas. Os sons que derivam da percussão, mais fortes e graves, não poderiam constituir a primeira linha de orquestra (logo a seguir ao maestro), sob pena de não conseguirmos ouvir outros instrumentos, cujos sons são menos *impositivos*. Ou, vendo a questão do ponto de vista das características físicas e dimensões dos instrumentos, constatamos facilmente a ineficácia da eventual colocação dos contrabaixos, ou do piano, à frente do resto da orquestra.

A disposição das orquestras obedece a lógicas estudadas e testadas para uma melhor eficácia do coletivo, seja na clássica ou na de jazz, e, no caso específico da orquestra clássica, não podemos ignorar a estrutura rígida e hierárquica que a caracteriza, resultante do estatuto que alguns instrumentos têm face a outros.

Nas orquestras de jazz, os instrumentos agrupam-se não por *naipes*, mas por secções (rítmica, harmónica e melódica), de acordo com as características musicais do jazz, e os instrumentos que as constituem procuram continuamente complementar-se durante a execução da obra. Não sentimos que haja instrumentos com maior estatuto que outros (como na orquestra clássica), assistimos, sim, a uma alternância de secções que dialogam entre si durante a obra, ocorrem solos, ou pequenos conjuntos de instrumentos que se destacam em determinados momentos da música, espontaneamente aplaudidos pelo público presente.

No jazz, as características da própria música e dos músicos fazem parecer menos rígida a constituição da orquestra (chegando a sugerir uma *não ordem* organizacional) e faz-se sentir de forma mais evidente a interação entre músicos e o público. Contribuem para esta percepção fatores como o movimento dos músicos, que, por vezes, se assemelham a movimentos de dança; o ritmo consequente do diálogo intenso entre secções; os solos que podem derivar de improvisação; a repetição e recriação de algumas partes da pauta da música (interpretação), que muitas vezes surpreende e entusiasma o público; e os aplausos do público, que, durante a execução da obra, se manifesta.

Na orquestra clássica, tal como na de jazz, as características da música influenciam a postura dos músicos, que neste caso adotam uma postura corporal mais rígida e contida.

Regem-se por regras mais “conservadoras”, por isso não esperam reações mais espontâneas do público, como aplausos durante a execução das obras, que regulam a qualidade de audição, sem interferência na obra composta segundo uma estrutura lógica.

Não queremos dizer que a orquestra clássica estabeleça conscientemente um corte com o público maior do que a orquestra de jazz, mas o certo é que a performance dita uma relação mais contida e que só se manifesta no final da execução da obra ou até no final do concerto. O *final* permite que o reconhecimento surja como uma explosão de agradecimentos e se reencontrem verdadeiramente orquestra e público.

As características diferenciadoras entre os dois tipos de música e a organização interna de cada orquestra são preponderantes para que sejamos sensíveis às diferenças na interação com o público e o vínculo emocional que as orquestras estabelecem com ele.

Talvez valha a pena referir-nos a alguns aspetos sobre a maneira como se formaram as orquestras clássicas e como é que se foram consolidando sob a forma como hoje as conhecemos.

Foi a partir do Renascimento que a música instrumental se começou a desenvolver. Numa primeira fase, os instrumentos assumiram o papel de dobrar as vozes, ou seja, de as intensificar através da duplicação das notas, e, numa segunda fase, os instrumentos começaram a ser utilizados pelos compositores para substituírem as próprias vozes.

A escolha do instrumento pelo compositor, para ampliar ou substituir a voz, esteve sempre vinculada ao conceito musical de *altura*, ou seja, a variação entre sons agudos e graves. Constatamos haver uma relação direta entre o tipo de voz e o instrumento que mais se assemelha a determinada voz, do agudo para o grave: soprano – violino; contratenor – viola; tenor – violoncelo; baixo – contrabaixo.

Apesar de não haver ainda uma noção de orquestra, os instrumentos começam a ter um papel cada vez mais assumido e enraizado na produção e reprodução musical.

No Barroco, período ao qual remonta, segundo vários autores, a primeira conceção de orquestra, havia a preocupação de juntar um conjunto de instrumentos capazes de reproduzir timbres análogos aos das vozes, e a orquestra era constituída normalmente por instrumentos melódicos e mais agudos como o violino, por instrumentos mais graves como a *theorba* (alaúde), e também havia sempre um baixo contínuo representado pelo cravo ou por um órgão. A noção de orquestra era, pois, limitada e estava ainda longe de se consolidar. A produção musical estava limitada aos instrumentos que o compositor tinha disponíveis, e para os quais compunha.

Desenvolve-se a partir daí cada vez mais uma conceção clássica de orquestra, procurando dar-lhe uma maior amplitude através da utilização de uma quantidade maior de instrumentos, e através do recurso a *novos* instrumentos, que, entretanto, foram surgindo, e que, incluídos na orquestra, foram complementando cada vez mais o som produzido pelas orquestras e aumentando desse modo as potencialidades de composição.



Esta é a conceção de orquestra clássica na forma que hoje em dia conhecemos e de que depende a sua maior ou menor qualidade: a maior amplitude assume-se como fator essencial, sendo potenciado pela sua dimensão e variedade.

## **2.4 TIPOLOGIA DAS 280 OBRAS DOS CONCERTOS PROMENADE**

Ao longo das temporadas, na preparação das estratégias e conteúdos de cada peça orquestral para cada um dos Concertos Promenade, a equipa levou em conta algumas características das obras musicais. Ainda que cada obra musical tenha tido uma abordagem própria, o tipo de conceitos a contemplar na proposta visual para acompanhar a execução das obras musicais foi condicionado por aspetos específicos de cada uma. São características que encerram alguma subjetividade e que se baseiam em questões de ordem musical, formal ou contextual. As categorias aqui apresentadas foram concebidas e definidas pelo diretor musical dos CP, Jorge Castro Ribeiro, em diálogo com os restantes elementos da equipa, a partir de um exercício reflexivo sobre as várias abordagens dadas ao conjunto global das obras musicais apresentadas. Esta reflexão foi proporcionada pelo trabalho desta tese na medida em que pode contribuir para facilitar a análise das estratégias que virão a ser o foco do nosso estudo exploratório.

Para que fosse possível operacionalizar estas categorias, procurámos definir critérios exclusivos, sucessivamente mais específicos, de modo a que cada obra se encaixasse de forma pertinente apenas numa das categorias, eventualmente terminando na última categoria possível. Apesar de muitas das obras serem enquadráveis em mais do que uma categoria, a densificação sucessiva dos critérios requeridos no âmbito de cada uma das categorias permite fazer uma classificação razoavelmente objetiva para a maioria das obras, como procuraremos demonstrar, com exemplos concretos, no capítulo 4. É importante relembrar que se trata de uma classificação de obras musicais para orquestra sinfónica ou variantes similares como a orquestra de câmara, a orquestra clássica, a banda sinfónica, a orquestra com coro ou ainda grupos instrumentais de dimensão considerável.

Assim, a tipologia a que chegámos – e que é adotada nesta tese para efeitos de análise – contempla cinco grupos, que apresentamos na tabela que se segue:

Tabela 1 | Parâmetros considerados na análise das estratégias de design dos CP

G1	<b>OBRAS TONAIIS</b> Baseadas na chamada escrita musical tonal que, por seu turno, se caracteriza pela utilização na orquestra ou grupos de câmara de uma tonalidade definida e também pelas regras da harmonia funcional. Nestas obras, a linguagem musical opera com uma hierarquia entre as notas, podendo utilizar repetições e criando através de condução sonora, frequentemente, nos ouvintes, processos de forte previsibilidade musical em maior ou menor escala.	Designações baseadas em critérios formais
G2	<b>OBRAS NÃO TONAIIS</b> Música sinfônica e de câmara composta a partir de preceitos estéticos emanados das vanguardas musicais europeias e americanas do pós-guerra, baseadas em linguagens que recusam os princípios estruturantes do tonalismo e da chamada "harmonia tonal-funcional", predominante ao longo dos séculos XVIII, XIX e em parte do séc. XX. Ao contrário das obras tonais, nas obras não tonais impera um tipo de linguagem que não facilita aos ouvintes processos de previsibilidade em pequena escala, fazendo com que a música seja substancialmente imprevisível.	
G3	<b>OBRAS EVOCADORAS DE OUTRAS ÁREAS DO ESPETÁCULO</b> Obras musicais que estão reconhecidamente associadas pela equipa dos CP a outras obras, suas conhecidas, no domínio do cinema ou das artes performativas do teatro, do bailado e da ópera. A associação tanto pode ser estabelecida através da origem da obra musical em si (ter sido composta para um filme, para uma peça de teatro, para um bailado ou uma ópera, ou até, eventualmente, uma série televisiva) como por uma associação posterior à sua origem, mas que, pela sua bem-sucedida associação (música e cinema, séries televisivas ou artes performativas), se tornaram – para a equipa – numa relação consistentemente conotativa	Designações baseadas em critérios contextuais
G4	<b>OBRAS COM INTERVENÇÃO DESTACADA</b> Obras musicais que têm um solista, um narrador ou qualquer outra forma de intervenção destacada. Em alguns casos foram criadas novas narrações para serem feitas entre andamentos ou partes da obra, que não existiam originalmente.	
G5	<b>OBRAS EVOCADORAS DE LUGARES</b> Obras que têm na sua origem uma associação específica a um lugar ou uma referência geográfica concreta.	

É importante notar que, teoricamente, as categorias G1 e G2 permitem albergar todas as obras musicais, porque colocam em evidência um critério de natureza formal (a tonalidade). Todavia, elas são o primeiro nível de categorização e serão unicamente mobilizadas no caso de as obras não se enquadrarem nos critérios de âmbito contextual presentes nas categorias subsequentes (G3, G4 e G5). Trata-se, assim, de categorias mutuamente exclusivas. As obras musicais de G1 e de G2 apenas surgem vinculadas a uma ou a outra categoria devido à natureza da linguagem que o compositor decidiu escolher.

As categorias G3, G4 e G5 envolvem critérios contextuais (evocação de outras artes, intervenção destacada de uma personagem/figura ou evocação de lugares) e também se pretendem mutuamente exclusivas, sobrepondo-se sempre a G1 e G2, de acordo com o princípio de especificação e densificação progressivas acima explicitado. Os grupos constituídos com base nos critérios subjacentes às categorias G3, G4 e G5 destinam-se, essencialmente, a favorecer a compreensão da abordagem destas obras orquestrais e de câmara adotada nos *Concertos Promenade*.

Por agora, apresentámos em traços gerais os grupos de obras considerados no estudo exploratório, havendo, contudo, várias particularidades que apenas serão exploradas no capítulo 4, em articulação com os exemplos de propostas visuais aí descritos e analisados, como estratégia de *visibilização* do trabalho desenvolvido durante as nove temporadas dos CP. Também nesse momento procuraremos clarificar algumas dúvidas que uma categorização como a aqui esboçada levanta.

No capítulo 5, em que faremos a apresentação do estudo exploratório, teremos como objetivo avaliar a existência de uma relação específica entre os recursos utilizados e as obras, agora agrupadas por afinidades de conteúdo; de que modo isso foi relevante ao longo das temporadas; e até que ponto podemos, ou não, constatar procedimentos e intenções semelhantes no trabalho prático tendo em conta o *gênero* musical. Avaliaremos, ainda, de que forma esse critério influenciou a nossa utilização dos recursos, para determinadas estratégias e com objetivos pré-determinados.

Caracterizadas e agrupadas as 280 obras que considerámos no nosso estudo, partiremos da tipologia apresentada para, no capítulo 5, proceder à análise das estratégias de design subjacentes aos concertos. Ainda antes, procuraremos avaliar, no terceiro capítulo, a relevância do design de comunicação na conceção dos espetáculos musicais que constituem o nosso *corpus*.



### 3 O PAPEL DO DESIGN DE COMUNICAÇÃO NOS CONCERTOS

Equacionados os contributos da imagem no contexto da receção e da educação musicais, em particular na conceção de uma proposta de comunicação para os CP, propomo-nos agora, revisitar alguns aspetos relevantes para esta tarefa e que se situam no âmbito do Design de Comunicação.

Temos em consideração os recursos básicos disponíveis para a elaboração da proposta em causa e as estratégias que podemos pôr em prática, com vista à concretização dos objetivos previamente delineados. Como já referimos, partimos duma prática continuada (nove temporadas de CP) de desenvolvimento, proposta e experimentação de conteúdos visuais, servindo-nos de recursos diversificados, com a pretensão de funcionarem como meio de comunicação facilitador da receção, interpretação e fruição da música.

Até ao início deste projeto de investigação, essa prática continuada, intensificada pelo seu desenrolar ao longo de várias temporadas e pela sua periodicidade mensal, baseava-se fundamentalmente na influência que as diversas áreas de formação tinham no modo de pensar e propor os conteúdos para cada concerto.

Os estudos na área das Artes Plásticas, bem como em Design de Comunicação e Multimédia, contaminavam, no melhor dos sentidos, o desenvolvimento do trabalho prático. Em cada concerto, o resultado visual proposto retinha parcelas de todas essas áreas e era também, de certa forma, guiado pela influência da nossa atividade profissional enquanto professora de Artes Visuais e Design.

Mas, apesar de cada guião ter sido sistematicamente ponderado e justificado nas suas vertentes, sentimos que seria necessário estudar mais profundamente o conjunto de potencialidades que a nossa intervenção foi revelando de forma intencional ou fruto de ocasionais efeitos significativos provocadores de reações no público com maior ou menor adesão.

Desde que iniciámos a atividade de designer nos CP tínhamos consciência de que os efeitos do conteúdo visual selecionado para esses concertos iriam inevitavelmente além do que se poderá apelidar de *adereço decorativo* adicionado à música. Estávamos também convictos de que essas intervenções visuais iriam condicionar o modo como seria ouvido e vivido cada um dos CP, tanto mais que uma parte dessas intervenções foi concebida com o propósito de intensificar a participação do público e explorar novas formas de diversificar essa participação.

O conjunto de imagens ou de efeitos visuais que fomos utilizando buscava o chamado *efeito surpresa* para que a reação por parte do público pudesse ser mais forte e, eventualmente, mais espontânea.

Foi também clara, desde o início da nossa colaboração, a intenção de contribuir positivamente para um dos objetivos centrais destes CP, que residia na promoção da literacia cultural (musical e visual) de todos os presentes, sendo importante avaliar de que modo tal sucedia.

Pareceu-nos, pois, necessário desenvolver uma reflexão teórica no campo da imagem e do design de comunicação, para uma maior consciência dos efeitos que advêm da utilização da imagem, de modo a que o nosso trabalho prático não se resumisse à constatação do resultado obtido, mas permitisse antecipar e preparar o resultado através do conhecimento prévio de caminhos mais eficazes, percorrendo-os com uma consciência mais sustentada e holística.

Como tal, tornou-se imprescindível esta abordagem teórica dos mecanismos da imagem e da forma como o design de comunicação a utiliza, para compreendermos efetivamente a dimensão que estas ferramentas podem ter e como conscientemente poderão influenciar a nossa prática enquanto designer.

Assim, abordaremos neste capítulo questões que se relacionam com a utilização de imagens no nosso trabalho prático, como o uso da imagem projetada e a sua ligação com a imagem ao vivo, assim como procuraremos explicitar de que forma foram geridos os recursos básicos ao dispor do design de comunicação nas propostas visuais que apresentámos.

A anexação da imagem ultrapassou um eventual propósito inicial de se afirmar enquanto reforço e assumiu, também, um papel estruturante no desenrolar dos *Concertos*. Esta constatação conduziu-nos a esboçar uma distinção entre o que são imagens gráficas e imagens óticas, recorrendo, para tal, à tipologia proposta por William T. Mitchell (1984), assim como a refletir sobre como os índices de figuratividade das imagens, propostos por Abraham Moles (1981), são determinantes para a sua compreensão e leitura, tendo em conta os objetivos comunicacionais.

De seguida, iremos debruçar-nos sobre algumas teorias relativas à análise e funções que a imagem pode desempenhar, de modo a compreendermos as suas funções educativas e pedagógicas, relacionando-as com as expectativas do nosso trabalho, com o modo como foram postas em prática e com o grau de influência na estimulação dos sentidos dos espectadores.

Por último, sendo o design o mediador deste processo, importa evidenciar que estratégias utiliza para viabilizar a efetivação de um diálogo entre a imagem e a música, e quais as vantagens e razões para assumir abordagens distintas, tendo em conta os objetivos pretendidos, em que a ludicidade convive com a informação, permitindo duplicar ou expandir os conteúdos da mensagem.

Apesar de no título desta dissertação figurar a palavra *design* em lugar de destaque, convém referir que nos pareceu mais pertinente, neste contexto, ressaltar a relevância da *matéria-prima* com a qual trabalhámos, ou seja, a imagem, e não tanto os processos gerais de que o design se serve nos vários âmbitos de atuação, e em particular na área da comu-

nicação. Tal não significa sonegar a importância dos procedimentos, mas valorizar a compreensão dos recursos utilizados e a forma como se tornam centrais nas estratégias delineadas no quadro de um espetáculo, neste caso de natureza musical, como são os CP.

### **3.1. OS RECURSOS BÁSICOS DO DESIGN E A ESPECIFICIDADE DA LEITURA DE IMAGENS**

O nosso contributo, neste projeto de conceção de concertos musicais, foi o de propor e conjugar a visualidade nos concertos com todos os outros intervenientes apostados em servir particularmente a música e o espetáculo de forma geral.

Desde o primeiro concerto que cada desafio nos permitiu acumular a utilização de múltiplos recursos visuais no decorrer do nosso trabalho, ampliando a quantidade de variações na forma como usámos a imagem. Num exercício de retrospeção, ao fazermos a sistematização para o estudo exploratório que apresentaremos no capítulo seguinte, verificámos a utilização dos seguintes recursos, sem que a ordem pela qual surgem represente qualquer hierarquização quanto à sua utilização:

- 1) vídeo
- 2) vídeo combinado com outro recurso
- 3) vídeo pós-produção
- 4) fotografia
- 5) fotografia combinada com outro recurso
- 6) fotografia pós-produção
- 7) desenho
- 8) desenho combinado com outro recurso
- 9) caricatura
- 10) ilustração
- 11) pintura
- 12) escultura
- 13) esquema/diagrama
- 14) legendas
- 15) designações
- 16) títulos
- 17) ficha técnica
- 18) perguntas
- 19) captação de imagem<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Captação de imagem – ao vivo, em direto

De seguida, tendo em conta as suas características, agrupámos os recursos em três conjuntos. O primeiro grupo corresponde ao que designámos por *imagem fixa*, onde incluímos todos os recursos que não conferem movimento à imagem: Fotografia; Fotografia + [com outro(s) recurso(s)]; Fotografia com pós-produção; Desenho; Desenho + [com outro(s) recurso(s)]; Caricatura; Ilustração; Pintura; Escultura. O segundo grupo corresponde à *imagem em movimento* e aí contemplámos todos os recursos que conferem movimento à imagem. Por último, o grupo que designámos por *texto* acolhe todos os recursos em que a imagem integra texto e que desenvolveremos adiante neste capítulo.

Estes recursos, ponderados de acordo com os objetivos para a sua utilização nos concertos, levantam, cada um deles, questões intrínsecas à imagem e suas características e ao processo de comunicação de que o design se ocupa. Depararmo-nos com uma imagem fixa ou com movimento, com ou sem texto, corresponde a desafios completamente diferentes do ponto de vista da sua receção. São diferentes pelo tempo de que dispomos para a sua apreensão, pela eventual discrepância de complexidade com que nos convoca, ou ainda por abranger códigos que implicam sermos dotados das ferramentas necessárias para a sua compreensão. Por outro lado, a competência para o processamento desses elementos emerge, como sublinha Baptista (2009), em momentos diferentes da vida:

A competência para a identificação dos elementos estruturantes da linguagem visual (ao nível lexical como a cor, a linha ou o ponto, ao nível morfológico, como os padrões ou a perspetiva e, ao nível sintático, como a escala ou o movimento) pode ser adquirida e desenvolvida desde tenra idade. Esta competência permite que os sujeitos sejam capazes de perceber que se encontram a perceber imagens gráficas e não a realidade (...) o grau de similitude e o grau de desvio entre o objecto representado e o real... (Baptista, p.50)

O público dos concertos teve sempre acesso a imagens que procuravam estruturar cada vez mais os olhares atentos de quem as observava, como se o nosso compromisso abrangesse igualmente, de alguma forma, a ambição de os ensinar a lidar com o desafio que cada imagem propôs, tendo como base o que entendemos ser a literacia visual, ou seja, “a capacidade para compreender, produzir, manusear e fruir significados veiculados através de imagens picturais” (Baptista, p.45)

O desafio era proporcionar a compreensão das imagens, da forma mais completa possível, de modo a potenciar e justificar o seu uso e os efeitos causados no espectador. O propósito de *ensinar* uma linguagem visual (e a sua gramática) aproximou-nos do processo de ensino da linguagem verbal, não pela via formal, obviamente, mas por se tratar de um processo gradual de complexidade que vai dotando os outros de competências mais consolidadas através dessa *nova ferramenta* e pela pretensão de dotar o público de capacidades para ir mais longe perante o que era exibido na tela. Esperava-se, assim, que os espectadores viessem a ser capazes de *ler* as imagens propostas, uma vez que “a leitura de imagens pressupõe modalidades de processamento que ultrapassam a perceção visual” e vai além da “mera atividade de reconhecimento” (Baptista, p.45). Deste modo, estimulava-se no



público a capacidade de desenvolver um raciocínio inferencial, que se torna essencial na compreensão das imagens e na leitura das várias situações do mundo. Deste modo, torna-se fundamental a tomada de consciência de que a leitura de imagens envolve mecanismos particulares que, embora a aproximem da compreensão do texto verbal, também assumem, como constata Baptista (2009), certas especificidades:

Ler uma imagem pode ser equivalente a percebê-la atenta e demoradamente, a identificar os elementos que a compõem, a ser capaz de a descrever ou, tão só, a ser capaz de a rotular através de uma expressão ou frase”, ou seja, “ler uma imagem parece estar contaminado pela dimensão da decifração verbal da leitura exigindo-se, assim, que a cada imagem percebida, seja aposta uma etiqueta verbal (oral ou escrita) mais ou menos extensa, (de carácter designativo, descritivo, explicativo e/ou narrativo) entendida a transdução para a linguagem verbal como a consequência inevitável da percepção visual. (Baptista, p.45)

O processo de leitura de imagens implica, na verdade, tarefas que não são meramente mecânicas, como a decifração. A leitura de imagens depende da descodificação visual dos elementos representados e pressupõe competência para interpretarmos os elementos semânticos<sup>34</sup> e os elementos pragmáticos<sup>35</sup> que elas nos oferecem. (Dondis, 2007, citado por Baptista, 2012).

Também se afasta da decifração, na medida em que esta depende de uma aprendizagem sistemática e do domínio de um código de sinais e das suas regras de combinação, porque, perante a sua percepção, a imagem convoca antes que se faça uma identificação dos elementos, não obedecendo a códigos convencionais e permitindo, assim, que cada sujeito a possa ler de forma diferente dos restantes observadores.

Mas o que implica o processo de identificação de uma imagem?

A identificação de uma imagem está dependente dos *índices de figuratividade* dos elementos que a compõem, cujo tratamento, no quadro da proposta de Abraham Moles (1981), será feito adiante, mas não só. Para identificarmos determinadas representações, em certas imagens e contextos específicos, é necessário compreendermos a dimensão simbólica de alguns ícones, utilizados não como meros objetos contidos na representação. Assim, “quem vê terá, pois, de dominar na imagem, para além dos componentes lexicais, uma estrutura frásica, atribuindo a cada um dos seus constituintes uma função sintática” (Baptista, p.47), e ainda entender que “na identificação (...) interessa o valor relativo que se dá a cada um dos elementos que a compõe e à sua inter-relação com os outros elementos” (Baptista, p.47). Revela-se, pois, necessário investir nestas duas ações distintas, mas complementares, para que seja possível fazer uma identificação.

---

<sup>34</sup> A leitura dos elementos semânticos corresponde a tarefas de “categorização dos elementos denotativamente representados e dos seus valores conotativos relevantes para a estrutura retórica da imagem” (A. Baptista)

<sup>35</sup> Na leitura dos elementos pragmáticos está implicada a “identificação dos objetos de reprodução da imagem” (A. Baptista)

Constatámos que tem de ocorrer uma interpretação para além da identificação de certos constituintes da imagem, “ou seja, na leitura de imagens, não há compreensão sem identificação, mas algumas identificações podem necessitar da compreensão do valor simbólico dos elementos previamente identificados” (Baptista, p. 47).

Importa, igualmente, sublinhar a necessidade de o sujeito reconhecer (ou seja, associar o que está a visionar a alguma experiência anterior) os elementos constituintes da imagem, para que a identificação seja possível. Se se tratar de um objeto com alto índice figurativo e rigorosamente representado, e, no entanto, for desconhecido para o sujeito, a identificação não ocorre.

As estratégias de representação podem variar, permitindo uma identificação mais ou menos direta, mais ou menos mimética do real, o que faz elevar o desafio lançado sobre o observador.

Oferecer imagens que propositadamente se afastam do mundo real torna-as mais complexas, quando são utilizadas estratégias de representação que se baseiam fundamentalmente no desvio intencional relativamente ao real. “Esse desvio, que pode ir de uma simples hiperbolização de uma característica (como no caso da caricatura), à sínquise gráfica de dois elementos de universos semânticos diferentes (...) à metonimização de um elemento gráfico (...) pode ser um factor de expressividade gráfica capaz de favorecer a identificação do item representado ao salientar uma das suas características”. (Baptista, p. 48).

O desvio em causa pode, contudo, influenciar negativamente o processo de identificação do que é representado, quando este não é reconhecido pelo observador, impedindo-o, por isso, de estabelecer uma ligação entre a dimensão retórica da representação e determinado item na imagem. Por isso, Adriana Baptista (2009) considera que:

Ler uma imagem exige sempre perceber o grau de desvio que a mesma exhibe. Aliás, este será sempre o factor que distinguirá o real, do real representado e que tornará significativa uma dada representação e não outra. Ler uma imagem é, pois, na sua essência, identificar o elemento representado, apesar do eventual desvio face ao real que este possa exhibir, mas também, e simultaneamente, compreender o valor expositivo, narrativo e estético desse mesmo desvio num dado contexto de apresentação. (A. Baptista, p. 49).

A sistematização das especificidades da leitura de imagens, fixas ou em movimento, constitui um contributo significativo para consolidarmos o entendimento relativo a este processo, em estreita relação com os procedimentos associados aos CP. A utilização e escolha criteriosas das estratégias e recursos, associadas à produção e utilização das imagens, podem efetivamente ter um papel preponderante e essencial para a sua leitura, preferencialmente aprofundada.

Torna-se imperativo que a imagem, no contexto do design de comunicação, venha a ser compreendida, senão universalmente, pelo maior número possível de recetores, sendo

que a sua apreensão dependerá sempre de inúmeros fatores como o desenvolvimento cognitivo, intelectual e cultural de cada indivíduo, assim como também dependerá de capacidades físicas, como, por exemplo, ter uma acuidade visual facilitadora.

A título de exemplo, a eficaz utilização da cor enquanto elemento diferenciador nos esquemas/diagramas (ou, em rigor, nos *musicogramas*) propostos dependerá sempre da conveniente percepção da mesma. A legibilidade do texto nas imagens conta, em primeira instância, com a alfabetização do sujeito, mas, ultrapassada essa condição sem a qual a mensagem nunca chegará completa ao recetor, temos, através do design de comunicação e em particular do conhecimento tipográfico, inúmeras estratégias facilitadoras de como utilizar e formatar devidamente o texto.

Conceitos como a *legibilidade* e a *leiturabilidade* de um texto devem ser obrigatoriamente ponderados para o exercício a que nos propusemos. Trata-se de uma exigência que tome em consideração o maior número de elementos intrínsecos à comunicação visual. Só assim seremos capazes de aspirar a um aproveitamento otimizado desta área do saber e reconheceremos, a partir daí um conjunto de práticas produtivas.

Neste momento, é importante recordar que a utilização dos recursos, distribuídos pelos grupos *imagem fixa*, *imagem em movimento* e *texto*, acompanhou, fundamentalmente, as produções orais do apresentador quando este citava, explicava, narrava ou mostrava alguma coisa, ou as imagens surgiam projetadas para acompanhamento da execução das obras musicais.

Passaremos a explicitar, no ponto seguinte, o papel estruturador que a imagem assumiu na conceção dos concertos e no seu formato, bem como de que forma e quais os maiores contributos teóricos para a sua reflexão.

### **3.1.1. PRIMEIRO PLANO E SEGUNDO PLANO: A IMAGEM AO VIVO E A IMAGEM PROJETADA**

Todos os CP tiveram o contributo da imagem projetada na tela, de modo a ampliar a experiência musical a que o público presente teve acesso. A imagem projetada derivou de duas fontes distintas: a imagem proveniente da realização da imagem captada através das câmaras presentes na sala e a imagem proveniente do computador. É à primeira que nos interessa, neste ponto, dedicar a nossa atenção.

Para além da imagem consagrada na tela, a toda a largura da boca de cena do Coliseu do Porto, o público era igualmente convocado para a apreensão do espetáculo, através de uma outra imagem, com tanta ou mais pregnância do que a anterior: a imagem ao vivo, a realidade física e performativa em tempo real.

Os músicos, o maestro, o solista, o apresentador, o narrador, ou outros intervenientes no espetáculo sempre se interpuseram entre o público e a tela, medindo forças com a ima-

gem projetada, às vezes dessa mesma realidade. A redundância, sugerida através da repetição da imagem dentro da mesma imagem, nunca foi completamente real e exata, uma vez que uma imagem do real, por muito representativa que seja, é sempre outra realidade, até porque é mediada.

Assim, cada espetáculo ofereceu dois planos distintos (um real e outro imaterial, preenchido com imagens captadas em direto do primeiro plano e as imagens gráficas) onde a ação se desenrolou, e para os quais convocou os sentidos de cada indivíduo a prender-se num ou noutro ou mesmo fundindo-os no momento de os capturar em si mesmo.

Já nos debruçámos, no primeiro capítulo, sobre a diferença entre o público ver o maestro a dirigir e ver o mesmo maestro projetado na tela. A projeção amplia-o, define-o com uma exatidão e pormenor que a olho nu dificilmente seremos capazes de perceber. A imagem projetada na tela torna-se assim uma espécie de lupa, que desvenda, por um lado, e que valida a importância, por outro, ou seja, é como se o que é projetado fosse o melhor, e o mais importante, para o qual deveríamos olhar num determinado momento. Cada plano oferece o que elegemos para ser visto, ampliado, pela sua pertinência, valor e qualidade, como se de outra forma o público nunca pudesse aceder a essa informação, mesmo tendo em primeiro plano a própria realidade ao seu dispor.

Mas pode a imagem da realidade tornar-se mais importante que a própria realidade? Sim, quando esta prevaleceu na atenção dispensada por cada um dos presentes, ou lhe foi conferida a categoria de *certificado de qualidade* por ser proveniente de meios tecnológicos. Parece haver um fascínio pelo grande ecrã, pela sua escala, e pela sedução na forma como nos é mostrada a realidade. Este fascínio justifica a centralidade da imagem no nosso trabalho e a atenção que agora lhe vamos dedicar, procurando elencar um conjunto de propostas tipológicas que dão conta do modo como funciona em contextos diversificados.

### **3.2. A IMAGEM PROJETADA ENQUANTO RECURSO ESTRUTURANTE: CONTRIBUTOS PARA UMA TIPOLOGIA DE IMAGENS**

As propostas que agora descreveremos resultam dos contributos que vários investigadores (Baptista, 2009 e 2012; Calado, 1984, Joly 2007; Mitchell, 1984; Moles, 1981) trouxeram ao domínio da análise e classificação das imagens, tendo em conta variados parâmetros, entre os quais se contam aspetos cognitivos, representativos, funcionais e operacionais, quer consideradas as imagens por si só, quer na interação com o texto verbal.

#### **3.2.1. IMAGENS MENTAIS, ÓTICAS E GRÁFICAS**

Apesar de sabermos da existência de diversas propostas de tipologias cognitivas, devemos explicitar que o nosso interesse pela tipologia cognitiva proposta por Mitchell tem que ver

fundamentalmente com dois fatores: por um lado, com o facto de nessa tipologia não ser perceptível uma divisão que nos fizesse senti-la como limitadora; por outro, com o facto de Mitchell (1984) não se basear em questões relativas à produção quando se propõe dar resposta à questão sobre o que é uma imagem.

Quando se debruçou sobre este assunto, Mitchell justificou a sua pertinência, porque, apesar de reconhecer tratar-se de um assunto amplamente discutido, e com uma vasta literatura disponível sobre o assunto (ex. Saussure, Chomsky, Panofsky, Gombrich, etc.), todos esses contributos teóricos, provenientes de áreas muito distintas, limitavam o seu interesse na compreensão da função da imagem ao domínio específico de cada uma das áreas, criticando de algum modo quem aspirasse a fazê-lo de forma mais distanciada e *universal*. Por isso, e apesar dos estudos que antecederam a sua reflexão, Mitchell supunha, no entanto, que a natureza das imagens continuava a não ser completamente compreendida. Além disso, considerava que o entendimento do papel da imagem dependia da consciência de estar sujeito a uma natural mutação, como a língua, que justificava um constante questionamento para se libertar de dogmas inflexíveis que lhe causavam constrangimento, defendendo a importância de um processo ideológico que deixasse de ver a imagem unicamente como uma linguagem, como uma leitura restrita, e lhe conferisse o papel diferenciador capaz de promover uma expansão da realidade.

Entendeu tratar-se do momento certo para refletir sobre este tema, uma vez que a *língua* e a *imagem* passaram a ser consideradas, pelos críticos, como enigmas, como problemas a explicar, e esse desafio poderia constituir-se como uma possibilidade de contributo para ampliar a compreensão do mundo. A *língua* e a *imagem* já não seriam certamente mais do que os simples “meios transparentes e perfeitos através dos quais a realidade podia ser representada para ser compreendida”.<sup>36</sup>

Daí decorre a necessidade de aprofundar o entendimento destas linguagens, mudando o foco e as estratégias, para mais eficazmente expandirmos o conteúdo e beneficiarmos das suas potencialidades, ampliadoras de funcionalidade. A compreensão da realidade dependia de novas propostas, de diferentes abordagens, de *olhares e leituras* menos particulares e libertas de constrangimentos ditadas por um contexto específico.

Só a partir da sua profunda compreensão é que os meios podem ser usados de forma mais ambiciosa e desafiadora, e, também, prestarem-se a *leituras* mais complexas (desencadeadoras de processos ideológicos), partindo do pressuposto de que para um entendimento mais completo da realidade torna-se necessário irmos além dela, expandi-la. Susenta, deste modo, o autor que as imagens são, ao mesmo tempo, transparentes, por aquilo que dão a ver, e opacas, por aquilo que escondem e por constituírem apenas uma representação parcial do(s) mundo(s), própria da sua dimensão simbólica:

---

<sup>36</sup> “Perfect, transparent media through which reality may be represented to the understanding” (Mitchell, 1984 p. 503)

É que elas têm que ser compreendidas como um tipo de linguagem; em vez de darem uma janela transparente sobre o mundo, as imagens são agora vistas como o tipo de símbolo que apresenta uma aparência enganadora de naturalidade e transparência, escondendo um mecanismo de representação, opaco, distorcido e arbitrário, um processo de mistificação ideológica. (Mitchell, 1984 p.504).<sup>37</sup>

Desta forma, embora sensível aos numerosos e distintos discursos, que, em contextos tão diversificados, faziam uso da palavra *imagem*, entendia Mitchell que, mais importante do que saber o que são as imagens realmente, era perceber se teria havido um desenvolvimento teórico para o seu claro entendimento, se o seu papel se teria alterado e como, em práticas sociais e culturais, se processa a nossa compreensão sobre a sua função.

Confrontando-se com a variedade de exemplos do que se nomeia como imagem, em diferentes contextos, sem que na maioria das vezes tivessem algo em comum, o autor decidiu encontrar uma forma de agrupar a extensa *família* de imagens, numa perspectiva genealógica, sem interesse em encontrar definições universais, mas antes “naqueles lugares onde as imagens se diferenciaram umas das outras com base nas fronteiras entre os diferentes discursos institucionais” (Mitchell, 1984 p.504)<sup>38</sup>. Assim, para as organizar, propôs uma distribuição das imagens por cinco grupos que organizou em três categorias:

TIPOLOGIA DE IMAGENS				
GRÁFICAS	ÓTICAS	PERCETUAIS	MENTAIS	VERBAIS
tabelas gráficos	espelhos	dados sensoriais (visão retina)	sonhos	figuras de retórica (metáforas, imagens, etc.)
estátuas	projeções	espécimes	memórias	descrições
desenhos	fotografias	aparências	ideias	iconismos escrita
			fantasmata	
imagens produzidas	imagens captadas mecanicamente	imagens captadas fisiologicamente	imagens imaginadas	imagens mentais construídas a partir de textos orais ou escritos

Mitchell fez corresponder a cada uma destas tipologias uma diferente área do saber, distanciando-se de qualquer definição universal, impelido, como já referimos, pela neces-

<sup>37</sup> “Is that they must understood as a kind of language; instead of providing a transparent window on the world, images are now regarded as the sort of sign that presents a deceptive appearance of naturalness and transparent concealing an opaque, distorting, arbitrary mechanism of representation, a process of ideological mystification” (Mitchell, 1984 p.504).

<sup>38</sup> “at those places where images have differentiated themselves from one another on the basis of boundaries between different institutional discourses” (Mitchell, 1984 p.504).

sidade de as agrupar por afinidades muito próprias circunscritas em fronteiras propositalmente pouco definidas. Apresentamos, no quadro seguinte, os tipos de imagens associados às áreas científicas que delas se ocupam:

imagens mentais	Psicologia e Epistemologia
imagens óticas	Física
imagens gráficas	História da Arte
imagens verbais	Crítica literária
imagens perceptuais	<i>Região de Fronteira*</i>

\* Área de ação intelectual onde se encontra fisiologistas, neurologistas, psicólogos, historiadores de Arte e estudantes de ótica a colaborar com filósofos e críticos literários

A classificação de Mitchell permite agrupar as imagens em três categorias. Distinguiu deste modo as imagens perceptuais e óticas – todas as imagens captadas fisiologicamente ou mecanicamente; as imagens gráficas – todas as imagens que são produzidas; e as imagens verbais e mentais – todas as imagens imaginadas desencadeadas pela palavra ou por outras formas de estimular as sensações, como os odores, o ouvido, etc.

Relativamente às imagens perceptuais, Mitchell expõe três subtipos:

- os *espécimes*<sup>39</sup> ou *formas sensíveis*, citando Aristóteles, descrevendo-as como as impressões que convocam a imaginação do sujeito na ausência dos objetos, uma espécie de versão revivida do que anteriormente o estimulou;
- os dados sensoriais<sup>40</sup> ou percepções, o que cada sujeito capta do real através das suas experiências, e que para Mitchell desempenham um papel importante na psicologia moderna;
- as aparências<sup>41</sup>, a que comumente nos referimos como *imagens*, serão aquelas que se interpõem entre o sujeito e a realidade.

As *imagens imaginadas*, as mentais e as verbais, parecem ser imagens imateriais, que variam de sujeito para sujeito (i.e., imaginar uma correspondência cromática para uma citação de uma cor). As imagens mentais, segundo Mitchell, não são exclusivamente visuais como as imagens reais são; elas podem implicar vários sentidos. No caso das verbais, tanto podem convocar todos os sentidos, como nenhum, por vezes só sugerindo uma ideia abstrata.

<sup>39</sup> “species”

<sup>40</sup> sense data

<sup>41</sup> appearances



Com o seu estudo, Mitchell pretendeu alertar-nos para o facto de que as imagens gráficas, óticas e percetuais (as que vulgarmente eram consideradas como *legítimas*) tinham mais aspetos em comum com as imagens *imaginadas* do que até então se poderia pensar. O autor descrevia as imagens como não sendo “estáveis, estáticas, ou permanentes em qualquer sentido metafísico. Elas já não são percebidas da mesma maneira pelos espectadores como as imagens de sonho. E não são exclusivamente visuais, de forma importante, mas envolvem apreensão e interpretação multissensorial (Mitchell, 1984 p.507)<sup>42</sup>.

Termo-nos debruçado sobre cada um destes *grupos de imagens*, sobre o que contém cada um deles e, o mais importante, como os caracterizou e definiu Mitchell quando propôs esta tipologia de imagens, revelou-se para nós particularmente pertinente no confronto direto com o nosso trabalho, para reflexão sobre as características das imagens que utilizámos no percurso do nosso trabalho, o seu efeito nos espectadores, ou seja, sobre os mecanismos que fomos, através das imagens, capazes de acionar.

Gostaríamos igualmente de referir a importância de compararmos o nosso trabalho com outras tipologias, como a classificação apresentada por Adriana Baptista (2009), que propõe uma tipologia mais específica porque, ao contrário de Mitchell, tem em conta os processos de captação e produção das imagens que seguidamente apresentaremos.

No trabalho que desenvolvemos no âmbito da análise dos CP, pareceu-nos adequado classificarmos como *imagens óticas* todas as imagens possíveis de serem captadas do real através de possibilidades técnicas, apresentando um maior índice de fidelidade ao real, apesar de poder daí resultar alguma distorção. Considerámos *imagens gráficas* todas as imagens que não resultam da captação do real, mas são produzidas por intermédio da mão humana, com ou sem apoio digital.

Esta classificação tem por base a apresentada por Baptista (2009), na qual a autora sustenta que “as imagens gráficas e óticas têm uma dimensão material e um contexto de apresentação e que a mesma imagem pode ser vista e lida por diferentes pessoas. Estas congelam um determinado momento de uma forma fixa, através de uma determinada técnica de representação ou captação e é esse mesmo momento que pode ser percecionado”. (Baptista, 2006)

Para além das imagens óticas e gráficas, tipos usados por nós nas propostas visuais apresentadas nos CP, é igualmente importante refletirmos sobre os restantes tipos: as imagens percetuais e as imagens verbais e mentais. Sobre as primeiras, é de realçar que dependem do órgão da visão, enquanto as imagens verbais e as imagens mentais não dependem de serem *vistas*. Na verdade, as imagens mentais, tal como explica Baptista (2012), “podem ser vistas pelo sujeito que as constrói e podem ser permanentemente modificadas; são desencadeadas por textos verbais, pelo contacto sensorial com o mundo e pela imaginação e são imateriais e fluidas”. (Baptista, 2012)

---

<sup>42</sup> “images proper are not stable, static, or permanent in any metaphysical sense; they are not perceived in the same way by viewers any more than are dream images; and they are not exclusively visual in any important way but involve multisensory apprehension and interpretation”. (Mitchell, 1984 p.507)

Estas até poderão ser descritas com o intuito de transmitir a outros sujeitos (através da palavra ou imagens gráficas), no entanto não é possível que se estabeleça uma correspondência exata, na medida em que isso só permitirá que os outros sujeitos visualizem uma nova imagem, certamente diferente da que serviu de ponto de partida na descrição.

Baptista sintetiza a relação entre o tipo de imagens e o observador, referindo-se às *imagens perçutuais* como passíveis de serem registadas “todas as imagens ópticas e gráficas podem ser registadas mentalmente, graficamente ou opticamente (com eventuais vantagens técnicas)” (Baptista, 2009)

De resto, todas as imagens gráficas e óticas podem ser recordadas como imagens mentais, todas as imagens gráficas e óticas podem gerar novas imagens mentais e todas as imagens mentais podem ser transformadas em imagens gráficas, mas não podem ser perçecionadas nem registadas.

Esta caracterização foi a que nos serviu na análise das estratégias utilizadas durante os CP e a que nos permitiu clarificar o que ocorreu durante o processo criativo: as imagens ponderadas e propostas por nós não encerraram a sua função ao procurar transmitir um conteúdo específico (muitas vezes pré-determinado), reivindicaram para si outros papéis: as imagens projetadas mediarão a relação entre o público e a realidade, tantas vezes convocando a imaginação para o que não estava presente ou de facto a acontecer (tempo e espaço); foram geradoras de produção de conteúdo em cada observador, de forma individualizada; serviram de impulso a múltiplas leituras e compreensões, no momento da percepção, que sublinham uma qualidade das imagens que nos alicia: a de não serem necessariamente estáticas, estáveis, permanentes, definitivas. São uma espécie de matéria viva dependendo de quem as observa.

Sem termos essa consciência, durante a maior parte do processo de design, pudemos finalmente constatar que provavelmente a nossa produção de imagens gráficas pretendeu sobretudo fazer com que o público pudesse ir além do que perçecionava, talvez as imagens gráficas *aspirassem* a ser imagens mentais e verbais, ou seja, a perderem o seu pragmatismo objetivo e ganharem a possibilidade de o resultado da sua leitura depender da combinação daquela realidade matérica (imagem projetada na tela) e da imaginação de cada um dos presentes.

Deixando de parte a ideia de que a imagem mental é, em certa medida, um modelo ilegítimo do que Mitchell designa como “*real thing*”, sustentada pela convicção de que “o mundo não pode depender da consciência, mas as imagens do mundo claramente dependem” (Mitchell, 1984 p.509)<sup>43</sup>, será que não partimos sempre do objeto real acreditando que este seria capaz de promover múltiplas imagens mentais?

---

<sup>43</sup> “The world may not depend upon consciousness, but images of the world clearly do” (Mitchell, 1984 p.509)

### 3.2.2. IMAGENS E ÍNDICES DE FIGURATIVIDADE: A RELEVÂNCIA DA IDENTIFICAÇÃO E DA SUGESTÃO

Para melhor compreendermos o que determina a dimensão figurativa das imagens, ou seja, a sua maior ou menor relação com o real, foi relevante recorrermos à teorização de Moles. Para Moles (1981), existe um vasto mundo de comunicação entre o isomorfismo (representação exata do real) e a abstração, razão pela qual propôs uma classificação tendo em conta o índice de figuratividade que uma imagem pode ter, apresentando-nos três alternativas de ordenação: figurativa, abstrata ou simbólica. Considera o ícone a representação fidedigna do real, remetendo os símbolos para as que considera serem imagens abstratas. As imagens simbólicas representam o real de modo indireto, recorrendo a alegorias, e a representação do real pode ser-nos oferecida apenas pela sua aparência, o que implica necessariamente levar o recetor a estabelecer ligações adicionais para a compreensão da imagem.

Há uma grande diferença entre a identificação e a sugestão de algo através de uma imagem. Elas oferecem-nos coisas diferentes, porque convocam os nossos sentidos de forma igualmente distinta. A identificação é rigorosa e por isso mais esclarecedora, é facilitadora da compreensão de algo por via da imagem. No entanto, em certa medida, limita-se a si própria porque diminui consideravelmente a margem para que haja interpretações ao nível da nossa imaginação. Numa primeira abordagem é tentador afirmar que perante uma imagem com elevado índice de figuratividade, nos é permitido dizer que o que é está lá e raramente nos permite divagar sobre o que estamos a ver. Mas, como já referimos, a leitura de uma imagem depende de um processo bem mais complexo do que a capacidade de identificar para a compreender, envolvendo a valoração e a relação de cada elemento presente na composição.

Como já vimos, as estratégias para o uso da imagem, em diferentes contextos, foram-se alterando, enveredando muitas vezes pelo desvio intencional em relação à representação mimética do real, apostando, dessa forma, no papel ativo do observador e nas suas capacidades cognitivas.

A *identificação* (índice de figuratividade) não garante que a receção da imagem se faça de forma exclusivamente objetiva, até porque dependerá sempre do conhecimento dos elementos por parte do sujeito, mas favorece a nomeação que este possa fazer dos elementos que a constituem, e no nível seguinte, o de compreender a imagem, passará a conseguir designar os elementos. A *sugestão* pode ser feita através de estratégias como a utilização de elementos simbólicos, o recurso a figuras de estilo, e o desafio da dimensão técnica utilizada para a representação, assumindo o “erro”, sublinhando o desvio do real. No nosso caso, tratou-se de testar, para percebermos, de que forma o que pode não ser reconhecido, ou só parcialmente reconhecido, pode afinal facilitar outras construções, outras realidades, outros entendimentos, na sequência do que afirma Baptista (2009) sobre a relevância do desvio na compreensão da imagem:

Leitura de uma imagem é uma actividade complexa (de identificação e compreensão) capaz de fornecer ao leitor informações não só sobre o que está representado, mas também sobre os objetivos pragmáticos e estéticos da sua representação. E defendemos que uma parte significativa dessas informações pode ser obtida através da análise do desvio representativo. (Baptista, 2009)

Através dessas abordagens, pudemos oferecer ao público a possibilidade de *fantasiar* sobre a imagem que estava perante ele; assim, pôde interpretá-la liberto da necessidade de assimilar uma representação específica. Pôde, assim, expandir o sentido da imagem, em todos os sentidos, e por via de todos os sentidos. A imagem ganhou muitas vezes uma outra dimensão, para além do espaço e do tempo vivido.

Este jogo de intermediar o que se mostra, como se mostra e para quê tornou-se o desafio mais interessante no design de cada concerto. Tomar consciência deste poder, através da interiorização e constatação destes conceitos, foi um salto qualitativo no uso das ferramentas e recursos ao nosso dispor.

### 3.2.3. IMAGENS DE SÍNTESE

Foi determinante debruçarmo-nos sobre alguns autores que dedicaram o seu estudo à análise das imagens, como, por exemplo, Martine Joly (2007). Esta autora reflete aprofundadamente sobre a função educativa das imagens e sobre como “a imagem comunica e transmite as suas mensagens”, começando por realçar o facto de que tudo aquilo a que chamamos *imagem é algo heterogéneo*, reunindo em si diferentes categorias de signos: os *signos icónicos* (imagem do sentido teórico do termo), os *signos plásticos* (cores, formas, texturas) e os *signos linguísticos* (linguagem verbal). Refere-se a autora ao processo de decifração duma imagem como resultante da interação de todos os signos e duma observação mais sistemática.

Para Joly, assumir a imagem como um signo (representação analógica) implica desde logo reconhecer dois tipos de imagens: as *imagens fabricadas* e as *imagens manifestas*. As imagens fabricadas imitam mais ou menos o real e, dependendo da sua perfeição, podem tornar-se *virtuais*, de modo “a dar a ilusão da própria realidade (ícones perfeitos)” (Joly, 2007, p.44). As imagens manifestas são as que se assemelham ao que representam, são vestígios. (ex.: fotografia, vídeo)

Refere-se muitas vezes à importância que a abordagem teórica da imagem tem para compreender convenientemente a sua especificidade, colocando o seu principal foco na abordagem baseada na teoria semiótica, a única que nos permite ultrapassar as categorias funcionais e compreender na imagem fenómenos como o “modo de produção de sentido (...), a forma como suscitam significado, ou seja, interpretações”. (Joly, 2007, p.30). Por outro lado, a abordagem analítica que propõe da imagem envolve “o ponto de vista da significação e não da emoção e do prazer estético” (Joly, 2007, p.30).

Joly apela, no entanto, ao facto de que “analisar uma imagem é, antes de mais, tomar-mos o lugar de recetor e de que as intenções do autor não devem interferir na leitura” (Joly, 2007, p.30).

Estes contributos para o nosso reconhecimento do que caracteriza uma imagem e sobretudo daquilo de que esta se revela capaz são um grande auxílio para potenciar o seu uso e para avaliar a sua relação com o público. Começamos por esta via a entender que o processo de interpretação de uma imagem depende de fatores extrínsecos e intrínsecos ao recetor, e de vários contributos teóricos que procuraremos incluir no nosso estudo, de modo a tomar consciência de que forma teorizaram áreas tão distintas com a linguística, a semiótica, a comunicação, entre outras, sobre a questão do que é uma imagem, e o que ela nos diz, para, no nosso caso, sabermos o que dizer, ou sugerir com ela.

“Interpretar e analisar uma mensagem não consiste certamente em tentar encontrar uma mensagem pré-existente, mas em compreender que significação determinada mensagem, em determinadas circunstâncias, provoca aqui e agora”. (Joly, 2007, p.48). Esse é o esforço que se impõe fazermos para que a utilização da imagem, no contexto dos concertos, seja consciente, pertinente e adequada ao que queremos dizer, sobretudo sobre a música, ao público presente.

Para entendermos a força comunicativa das imagens, através dos seus mecanismos, Joly alerta para a necessidade de alguns procedimentos. Faz a distinção, como referimos atrás, entre as *imagens manifestas*, as que se assemelham com aquilo que representam (puros ícones), e as *imagens fabricadas*, considerando estas como “*vestígios*. Na teoria, são, pois, indícios antes de serem ícones. Daí resulta a sua força.” (Joly, 2007 p.44). Afirma ainda que “elas alicerçam o seu poder de convicção no seu aspecto indiciário e já não no seu carácter icónico. A semelhança cede-o ao indício” por vezes provocando o esquecimento do seu carácter representativo devido à sua semelhança com o real e isso, alerta, “provoca a confusão entre a imagem e a coisa” (Joly, 2007 p.44).

A imagem é sempre uma representação fundamentada em regras de construção. Se elas são compreendidas para além da sua autoria, é porque remetem para convenções sociais e culturais reconhecidas por quem as observa, ou seja, grande parte da sua significação depende do aspecto simbólico dos elementos que a constituem, compreendidos por quem as vê. No decorrer da sua reflexão, Joly sintetiza o estudo que devemos fazer (à luz da teoria semiótica) de modo a sermos capazes de reconhecer as capacidades e poderes implícitos das imagens:

É ao permitir-nos estudar esta circulação da imagem entre semelhança, vestígio e convenção, isto é, entre ícone, indício e símbolo, que a teoria semiótica nos permite perceber não apenas a complexidade, mas a força da comunicação pela imagem (Joly, 2007 p. 44).

Este estudo permitiu-nos reconhecer no nosso trabalho que a nossa opção produtiva oscilou entre construir e difundir, a partir do computador, *imagens fabricadas* a partir de

um real (imaginado, simulado ou ilusório), e que, dependendo do seu grau de imitação poderiam ser designadas de virtuais. E, por outra via, possibilitar a visualização de *imagens manifestas* (na categorização de Joly), com elevado grau de figuratividade através de meios técnicos (vídeo, fotografia) que no nosso trabalho designámos de imagens óticas. Todas as abordagens seguiram no mesmo sentido: convocar o público a escolher o seu.

Em cada imagem que produzimos e propusemos durante os concertos, tivemos a intenção de lançado o desafio ao público como que lhe dizendo: “a mensagem está lá: observemo-la, examinemo-la, compreendamos o que ela suscita em nós, comparemos com outras interpretações; o núcleo residual desta confrontação poderá então ser considerado como uma interpretação razoável e plausível da mensagem, num momento X e nas circunstâncias Y”. (Joly, 2007, p.49)

#### 3.2.4. TIPOLOGIAS TEXTUAIS E A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E IMAGEM

Podemos considerar, hoje em dia, que a interação entre texto e imagem é um fenómeno comum, facilmente constatado pela multiplicidade de exemplos com que somos confrontados diariamente. As representações (imagens) que se caracterizam por dependerem dessa interação proporcionam uma compreensão mais profunda de sentidos, quer pelo contributo da imagem, quer pelo contributo do texto, num processo de complementaridade e, também por isso, de incremento comunicacional. Deste modo, afirma Mitchell, “a interação de imagens e textos é constitutiva da representação” (1994, citado por Baptista, 2012)<sup>44</sup>.

Pode-se constatar que a coexistência de texto e imagem sempre se verificou, apesar de sujeita a variações formais e intencionais, como também pudemos verificar relativamente à imagem. A funcionalidade dessa coexistência e o grau de interdependência entre ambos foram-se diversificando de acordo com as múltiplas utilizações, de que agora procuraremos dar conta. Em traços gerais verifica-se uma relação de contraste entre representações iniciais mais icónicas e outras posteriores mais simbólicas e inclusive convencionais.

No caso dos registos nas paredes das cavernas, cujas estratégias icónicas ultrapassavam a função representativa (servindo como meio para difundir informação de forma mais ou menos subjetiva de uma determinada realidade) o seu entendimento dependia essencialmente, tal como considera Barry (1997, citado por Baptista, 2009), relativamente à primeira escrita, da perceção de cada sujeito e da sua experiência cognitiva.

A propósito desta temática, Adriana Baptista afirma que “a operacionalização do léxico gráfico levou à sistematização de alguns ícones e à construção de escritas lineares (...) culminando na escrita alfabética (ocidente). Esta, pelas suas vantagens produtivas e reprodutivas, afastou-nos da representação analógica e experiência percetiva”, ou seja, na evolução da própria escrita pode-se verificar como as diferentes formas de representação implicam de modo diferente a atenção e o envolvimento dos observadores, e o que isso pode

---

<sup>44</sup> “The interaction of pictures and texts is constitutive of representation” (Mitchell, 1994, citado por Baptista, 2012)

influenciar e contribuir para que a compreensão da informação se possa fazer a diferentes níveis de profundidade ou representação.

De forma muito sucinta, podemos dizer que as representações icónicas convocam o observador a identificar o que está perante si, podendo partir daí para a elaboração de releituras simbólicas ou alegóricas com base na experiência acumulada do sujeito que o habilita a construir interpretações, convocando mesmo aquilo que não está presente. Para além disso, as representações simbólicas implicam que o observador estabeleça relações de sentido para melhor aceder ao conteúdo exposto. Em ambos os casos, ou seja, na identificação de ícones e na interpretação de símbolos e alegorias, a capacidade cognitiva do sujeito e o papel que adota na compreensão do conteúdo assumem-se como muito importantes na receção da mensagem. Já as representações convencionais, como a escrita alfabética, demitem o sujeito do processo de interpretação e relação formal, uma vez que a leitura se define pela descodificação do código predefinido, ficando a interpretação confinada ao domínio do conteúdo.

Esta constatação fornece-nos indicadores relevantes para esclarecer a eventual ambiguidade da afirmação “A imagem pode ser lida enquanto palavras escritas podem ser apenas objetos de visão”<sup>45</sup>, admitindo que no primeiro caso possa haver uma expansão de sentido, durante o processo, do que se compreende, e no segundo caso fiquemos apenas cingidos ao que está perante nós (texto), que, depois de *visto*, não se assume como um desafio interpretativo, que nada se pode acrescentar. A distinção entre ler e interpretar, tal qual a enunciámos em 3.1., ressurgue neste momento do nosso percurso, na medida em que também se aplica, embora com certas particularidades, à relação entre texto e imagem, tal como então se aplicara à atribuição de um sentido mais amplo a cada imagem.

Já atrás referimos que “a coexistência de imagens e texto foi mais ou menos utilizada, com intensidades diferentes conforme a tipologia dos textos e das imagens, as épocas ou os objetivos comunicativos. Mesmo no texto narrativo para adultos, de onde está, hoje, quase completamente arredada, a presença da imagem nem sempre se pode dizer que tenha sido negligenciada, sendo o séc. XIX o século de ouro na divulgação de textos narrativos ilustrados, imagens e textos aí coexistindo abundantemente” (Baptista, 2012 p.28), ou seja, o papel individual que cada um foi desempenhando, texto e imagem, foi acompanhando as necessidades e o estatuto adquirido, determinantes para que a interdependência

---

<sup>45</sup> Afirmação de Katherine McCoy, designer gráfica e docente na Cranbrook Academy of Art, responsável pelo projeto teórico prático *typography as discourse*, que se baseou na apologia da não distinção entre *ler* e *ver* e na inter-relação cada vez maior entre estes “dois tipos de categorias de experiência” por parte dos designers. “Este movimento defendia que as diferentes tecnologias tipográficas através das quais, então e hoje, começou a ser possível interconectar e justapor palavras e imagens, permitiam aos designers construir composições que exigiam ser interpretadas em termos muito próprios, diferentes das tradicionais estratégias de leitura para a escrita linear, e defendia ainda que estas composições eram capazes de transmitir informação muito para além dos seus conteúdos objectivos” (Baptista, 2012).



de ambos se fosse alterando. Nem sempre o valor de cada um foi compreendido autonomamente, de acordo com a especificidade do seu contributo, assim como a relação entre ambos nem sempre desempenhou o mesmo papel, uma vez que “a imagem foi considerada indispensável para documentação ou embelezamento do texto até ser considerada não pertinente...” (Baptista, 2012 p.28), para, de seguida, se tornar num meio tão prolífero de transmissão de informação, desafiando os sujeitos a desenvolverem uma função ativa e interpretativa na receção da informação<sup>46</sup>, e tornando-os cada vez mais habilitados para saberem ler e compreender as imagens presentes na cultura contemporânea: incremento de literacia visual dos sujeitos, do público.” (Baptista, 2012)

Contudo, apesar da crescente dependência das imagens, isso não implicou prescindir do texto como refere Ellen Lupton (1996, citada por Baptista, 2012) “no apogeu de imagens nas culturas contemporâneas, a palavra prolifera” sublinhando o exemplo da televisão, considerada por muitos como “culpada” de uma iliteracia elevada, e estando, no entanto, saturada de elementos tipográficos. Pelo contrário, podemos verificar nos media contemporâneos que as palavras se tornaram “mais físicas, mais incorporadas, mais picturais”, despoletando diversos estudos, projetos e movimentos que se debruçaram sobre a interferência da linguagem gráfica na linguagem verbal, tal como explicita Baptista (2012):

As palavras tornam-se tão visíveis e desenvolvem de tal maneira as técnicas e estratégias tipográficas que um movimento vulgarmente reconhecido como *visible language*<sup>47</sup> se ocupa intensamente dessa interferência do gráfico no verbal não só a nível fonético, como semântico ou sintático. (Baptista, 2012 p.32)

O texto passava assim a ser visto, para além de entendido como forma, como um outro tipo de discurso mais desafiante para os seus leitores, ou se calhar *visualizadores*, tendo em conta os objetivos da sua utilização, para além do conteúdo verbal. Os caracteres e as palavras passaram a ser lidos nas imagens, como um todo à espera de ser interpretado para além do que implica a escrita linear, reclamando para si uma maior visibilidade, nessa relação mais íntima com as imagens.

Sobre a relação entre *texto* e *imagem*, devemos referir ainda o ambiente virtual, e a navegação no mesmo, que se revelou um poderoso meio de transmissão de informação, suscitador de novos conceitos como a hipermédia<sup>48</sup> e intermédia<sup>49</sup>, e que ditou uma aproximação e correlação cada vez maior entre diferentes meios, juntando diferentes elementos

---

<sup>46</sup> Para (Moriarts, 1994, citado por Baptista 2012) a interpretação visual é mais complexa do que a verbal, e uma das razões que apresenta é porque exige que, através da experimentação, os sujeitos desenvolvam uma função ativa e interpretativa (Baptista, 2012 p. 30)

<sup>47</sup> Veja-se o trabalho de David Carson e a forma como explorou amplamente as potencialidades da tipografia em processos de exploração gráfica, testando o limite da visibilidade e da legibilidade e leiturabilidade do caractere.

<sup>48</sup> Basearam-se em princípios da escrita eletrónica estendida aos domínios do som e imagem (Bolter, 1996, citado por Baptista, 2012)

<sup>49</sup> “um sistema, o *Intermédia*, desenvolvido na Universidade de Brown que, à data, permitia já, não só ler, mas também escrever imagens no mesmo ambiente computadorizado” (Bolter, 1996, citado por Baptista, 2012)

informativos e agilizando a acessibilidade e navegação entre eles. A escrita virtual, segundo Hanjo Berressen (1999, citado por Baptista 2012), tem a capacidade de interligar e misturar, não perdendo, contudo, a sua especificidade e constituindo mais um episódio no estudo das relações entre texto e imagem:

Mas a acessibilidade que desenvolvemos, hoje, relativamente às imagens faz com que estas tenham perdido o seu carácter sagrado acessível apenas a uma minoria, e o que parece ter sucedido, segundo Bolter (1996:262), é que a suposta harmonia entre texto e imagem alterou pelo menos um dos seus vectores, hoje, a imagem não é mais subordinada da palavra o que, por sua vez, conduziu a uma crise na retórica. Na retórica clássica, a palavra falada controlava a imagem, na retórica moderna era a palavra impressa que assumia esse controlo, hoje, assistimos a uma quase total inversão desse poder verbal. (Baptista, 2012 p. 35)

A incursão por estes contributos teóricos foi importante uma vez que nos levaram a compreender melhor este diálogo entre texto e imagem, que, como vimos, nem sempre tiveram a mesma predominância no papel desempenhado, e que pelo seu valor autónomo nem sempre dependem da conjugação de ambos. Além disso, no caso dos CP, a ocorrência de imagens que continham texto foi relevante e impunha que nos debruçássemos sobre algumas reflexões que nos auxiliassem a compreender melhor a relação entre texto e imagem, como potenciar a comunicação no uso simultâneo de ambos, quais as estratégias gráficas mais adequadas em cada caso, de modo a potenciar o sentido da utilização de ambos. Os espectadores viam, e liam, as imagens com texto, que cremos que tinham o intuito de beneficiar o público devido à complementaridade dos dois meios.

Assim, como já referimos no ponto 3.1., criámos três grupos de recursos de acordo com o tipo de imagem, sendo um deles o que designámos por *texto*, ou seja, onde incluímos todos os recursos – imagens – que continham referências textuais: *legenda*, *designação*, *legenda/diagrama* (musicogramas), *títulos* e *perguntas*.

Todos estes recursos foram utilizados segundo determinados critérios, particularmente tendo em conta a capacidade de cada um melhor se adequar às cinco tipologias textuais que definimos, e tivemos em conta, na nossa análise.

O uso do texto, associado ao objetivo comunicativo, pôde, no entanto, assumir diferentes funções: a função *designativa*, a função *narrativa*, a função *explicativa* e a função *descritiva*. Esta diferenciação comprometeu-nos a ir além da constatação, e compreender mais profundamente as diferenças entre as suas funções, para, aquando da utilização dos diferentes recursos com texto, a intenção comunicativa, a forma como o utilizámos ser assertiva na resposta aos objetivos pretendidos.

Nomear através da designação, transmitir informações narrando-as, esquematizar para explicar ou referirmo-nos, por exemplo, ao espaço descrevendo-o são exemplos de estratégias que nos ajudaram a compreender as possibilidades que as tipologias textuais nos facultavam.

Além disso, procurámos dar conta que um mesmo recurso de texto, como uma legenda, por exemplo, pode assumir objetivos comunicacionais distintos, dependendo do contexto em que o vemos na imagem oferecida. Pode, por isso, assumir estratégias diferentes no modo como faz chegar a mensagem. Na articulação de uma imagem com o texto, por exemplo no recurso à legenda numa fotografia, a legenda pode em alguns casos duplicar, de algum modo, o conteúdo dessa fotografia, ou, por outro lado, expandir o seu conteúdo. Acrescenta algo à imagem, sem a qual ela não se poderá ver do mesmo modo.

### **3.3. A GESTÃO DOS RECURSOS VISUAIS NOS CONCERTO**

Estamos, assim, a entrar no terreno da tomada de consciência dos mecanismos subjacentes à elaboração de uma proposta de comunicação, em particular no que diz respeito às funções desempenhadas pela imagem, à sua relação com o texto e ao modo como se gerem os recursos visuais neste processo. Esta consciencialização dos mecanismos ajudou-nos durante o processo a uma gestão cuidadosa e, sobretudo, mais consciente das nossas escolhas. Iremos, agora, apresentar passos significativos no âmbito da gestão dos recursos e na definição das estratégias adotadas nos CP.

#### **3.3.1. IMITAÇÃO DO REAL E ESTIMULAÇÃO SIMULTÂNEA DOS SENTIDOS**

Uma das nossas preocupações aquando das propostas dos conteúdos visuais, já o dissemos (cf. § 3.1.1.), foi a da adequação das imagens aos conteúdos musicais. Além disso, foi a de encontrar a melhor forma de interagir com o público, captando a sua atenção, enviando-lhe mensagens mais ou menos explícitas e persuadindo-o para um processo de busca de conhecimentos complementares. Assim, gerimos ponderadamente, em cada um dos concertos, a projeção de imagens que seria oferecida ao público dos CP por duas vias: o acesso à imagem em tempo real (captadas dos próprios instrumentistas, do maestro ou do espaço onde decorre a ação) e o acesso a imagens, a que chamaremos em “tempo diferido”, selecionadas e/ou produzidas previamente e projetadas após a produção, durante o concerto.

O critério de escolha das imagens a acompanhar as obras musicais esteve sujeito às indicações previamente fornecidas pelo diretor artístico do concerto.

Essas indicações desencadeavam a construção de um programa e de um guião, com marcações exatas de tempo, que propunha os momentos em que a imagem deveria surgir. A partir daí, desencadeava-se o processo de pesquisa, de produção de imagens e de teste para adaptação das mesmas. As propostas visuais eram enviadas, devidamente acompanhadas de uma breve memória descritiva, aos elementos da equipa com formação musical, que criticavam a sua pertinência e adequação, de modo a validá-las. Muitas vezes, este método, nesta etapa do processo de trabalho, implicou discussão entre os diversos elementos da equipa, o que fomentou ajustes, tendo sempre em vista uma maior adequação dos conteúdos visuais aos conteúdos musicais apresentados.

Em diversos concertos, o diretor artístico especificou com rigor a mensagem que lhe parecia oportuna a imagem conter, explicando à designer a dimensão educativa de determinadas obras, elegendo momentos e conteúdos-chave para os quais pretendia que, através do uso da imagem, a informação se duplicasse e também, por isso, se expandisse. Recorria a exemplos que suportavam as explicações (de salientar o facto de a designer não ter formação musical) e, até aos concertos, íamos testando os recursos segundo as estratégias delineadas. Em outras ocasiões, a sua orientação baseou-se em critérios mais subjetivos, por exemplo de índole mais sensorial, o que normalmente desencadeou, nesses casos, propostas visuais mais decorativas e lúdicas do que informativas.

Noutros concertos, a pesquisa, escolha e proposta dos recursos a utilizar dependeram unicamente da interpretação que fizemos das obras musicais. Soluções não fundamentadas, do ponto de vista musical, e obviamente subjetivas, mas que obedeceram sempre a critérios ponderados.

Podemos, por isso, assumir, durante a conceção dos CP, dois procedimentos díspares. Tivemos em conta indicações precisas sobre a forma, conteúdo e contexto histórico das obras, por parte dos intervenientes, neste projeto, da área da música. Essas indicações especializadas foram determinantes para as opções dos recursos a utilizar. No entanto, eram provenientes de elementos alheios ao *enredo* comunicacional que o design implica. Um procedimento oposto foi aquele em que a opção de utilização de determinados recursos foi da nossa responsabilidade, com preocupações comunicacionais, gráficas e estéticas, baseada numa interpretação não especializada da obra musical.

Estes procedimentos tão distintos, ditados por domínios artísticos distintos, desencadearam propostas visuais assumidamente diferentes, que não foram negativas, mas enriquecedoras deste projeto, permitindo dessa forma uma maior diversidade de abordagens que sistematicamente convocavam e desafiavam o público ora em concertos distintos, ora no mesmo concerto. Nestes casos, tínhamos o desafio maior de conseguirmos proporcionar uma coerência no espetáculo, de impedirmos que *aquela ser* aparentasse ter *duas cabeças*, apresentando-o de forma coesa e em pleno diálogo entre si.

### 3.3.2. DUPLICAR E EXPANDIR COMO ESTRATÉGIAS DO DESIGN DE COMUNICAÇÃO

Uma das principais estratégias do design de comunicação é precisamente *dizer coisas* de uma outra forma, de modo a não anular a mensagem, mas a beneficiá-la. Exige, na sua essência, um poder de síntese muito grande, antecedido por um processo íntimo de compreensão. Não é possível replicar o que não se compreende, nem propor soluções para problemas indefinidos.

Estão implícitas, no processo criativo, várias fases que permitem ao designer compreender o problema, desenvolver soluções e apresentá-las no seu devido contexto. Joly refere-

se à análise de imagens, tendo em conta a ponderação dos fatores que apresentamos sucintamente: “identificar o destinatário da mensagem, identificar a sua função e objetivo e compreender o contexto da sua aparição”. Cientes deste mecanismo, pudemos avançar para o processo criativo de produção e utilização de imagens, fazendo a conveniente gestão dos recursos em função dos objetivos do concerto, no nosso caso particular.

O design de comunicação propõe novas leituras comunicativas, porque recorre à utilização de recursos básicos da linguagem visual, que integram a gramática específica do design, mas não só. Todas as artes que utilizam a imagem se baseiam nestes princípios orientadores e reguladores que uma gramática impõe para que se transmita algo com o que se desenha, o que se pinta, o que se esculpe, o que se fotografa ou filma, o que se compõe visualmente.

Mas é óbvio que as artes e o design, quando utilizam uma linguagem visual, não o fazem por substituição da linguagem verbal: existe uma interdependência sem a qual não se estabeleceria comunicação da mesma forma, a partir de imagens, como já mencionamos anteriormente.

O design de comunicação duplica e/ou expande o sentido, quando é capaz de, através da imagem, respeitar o conteúdo e escolher adequadamente o meio para dotar a mensagem da capacidade de ser entendida, não dependendo exclusivamente de quem a recebe. É essa a sua função essencial, sugerir a melhor resposta para o problema para a qual é convocado a intervir. No entanto, e ao longo de tantos concertos tão diferentes entre si, foram surgindo desafios que ditaram abordagens muito distintas, variando entre a objetividade de representarmos através da escolha de uma imagem o retrato de determinado compositor, até à subjetividade de propormos a imagem de uma paisagem irreconhecível, porque manipulada através de pós-produção, passível de fazer com que o público pudesse, de repente, ir para qualquer lugar com a presença da música.

Sempre que os conteúdos musicais não nos impuseram barreiras, não ditaram a necessária leitura *direta* por parte do público, deixámo-nos guiar pelo pressuposto de os conteúdos visuais, no espetáculo, poderem produzir sentido, numa estreita relação entre o que pode ser visualmente representado e o que pode ser dito através desse meio, de forma mais ou menos linear. A interpretação e compreensão por parte do público, dependente do olhar de cada um, e sob influência da sua cultura, do que cada indivíduo conhece, pode ser considerada sempre subjetiva, até por se tratar de um ponto de vista individual e parcial sobre determinada realidade. Constatarmos isso foi um necessário impulso para darmos conta de que o modo de ver não é um ato espontâneo, em determinado momento, mas antes um processo de apreensão e construção, que deve ser continuado, e que nos habilita para vermos cada vez mais, “para além do estereótipo, da oposição binária, da simplificação, da regularidade e do expectável, incorporando os detalhes, a interpretação discriminada, o compromisso pessoal e crítico e a sensibilidade às muitas e variadas representações que o mundo oferece” (Morgado, 2009 p.140).

A prática regular de concertos permitiu-nos fazer essa exploração gradual mesmo que não testada durante o processo. Cada imagem possibilitou que o público fizesse, através da sua contemplação, uma análise estética, que em cada concerto acesse a múltiplas experiências imaginativas e que durante o processo a componente visual se fosse assumindo “como um artefacto cultural que exprime um modo favorito de fazer coisas, pensar sobre elas e de as representar”. (Morgado, 2009 p.140)

Foi muito importante nunca dissociarmos a prática de design, da dimensão cultural e educativa, intrínsecas a estes concertos, essenciais para o papel socialmente desempenhado por todos os envolvidos no projeto. Se isso tivesse ocorrido, até pelas justificadas preocupações de haver sempre um domínio técnico, estético e funcional em qualquer prática de design, teríamos falhado no que entendemos ser a nossa elementar participação: constituirmo-nos como um interveniente no todo, através de imagens e do design que levassem o público a pensar o que estaria a ser comunicado naquele momento e que transportasse isso com ele no final de cada concerto. Acreditámos que, pelo facto de em cada concerto o público contemplar abordagens culturais diferentes, combinadas em simultâneo e através de múltiplos meios, os implicaria numa aspirada aprendizagem e desenvolvimento pessoais, de modo a reconhecerem os benefícios da experiência vivenciada e suas implicações mais amplas, e ainda fornecer-lhes “a capacidade para questionar criticamente, avaliar e compreender como os média operam e produzem significado, como se encontram organizados, como procedem para a mediação e construção da realidade, e como têm impacto nas nossas vidas” (Abdullah, 2000).

Se assim não fosse, a descodificação de uma imagem assemelhar-se-ia mais a um processo de adivinhação, por *tentativa-erro*, do que à tomada de consciência de quem a vê, independentemente do objetivo mais informativo ou lúdico do contexto em que se insere.

### 3.3.3. OBJETIVOS DETERMINANTES PARA A PROPOSTA COMUNICATIVA

Os CP tiveram na sua génese uma preocupação de educação musical direcionada principalmente para um público jovem de largo espectro e respetivas famílias. Ao unir várias gerações de uma mesma família sob um espetáculo comum, tornar-se-ia possível criar um ambiente especialmente potenciador de novas relações entre esses diversos membros de cada família e simultaneamente entre a diversidade de todos os espectadores presentes em cada espetáculo.

Esse ambiente específico decorrente de cada *Concerto* procurava transportar os espectadores para um espaço de ruptura com o quotidiano numa perspetiva de pedagogia social e cultural integradora das famílias e também de alguma transversalidade geracional.

A diversidade etária e sociocultural dos espectadores, ou seja, das várias famílias que foram frequentando este conjunto de *Concertos*, mostrou-se reveladora de potencialidades positivas tendo em consideração as preocupações pedagógico-didáticas subjacentes à conceção deste projeto educativo e lúdico, que, sendo pedagogicamente ambicioso nas suas

diversas dimensões, procurou sempre adotar uma postura que poderemos classificar como não formal e não académica.

Neste sentido, cada espetáculo, sendo intrinsecamente coerente, esteve sempre aberto a situações de alguma imprevisibilidade e ludicidade. Neste palco musical e visual, procurámos intervir de forma coerente e estruturada com a programação previamente estabelecida e, simultaneamente, fomos também deixando espaços de abertura ao imprevisto e ao diálogo comunicativo. As nossas estratégias variaram e assumiram posicionamentos que podem ser, à primeira vista, entendidos como antagónicos, ora proporcionando à assistência propostas comunicativas mais *lúdicas* e irreverentes ou *decorativas*, ora recorrendo a propostas de pendor mais informativo.

Não só consideramos que o processo educativo não limita o sujeito à sua capacidade de integrar informação, como entendemos que só cumpre a sua amplitude se consolidado pela estruturação do sujeito a partir de todos os estímulos que o convocam.

Se sistematicamente fizéssemos corresponder à obra musical imagens informativas sobre o seu compositor, a sua estrutura, ou sobre os naipes de instrumentos chamados a intervir na sua execução, seria esta a via educativa que pretendíamos para este público?

Entendemos que essa não era a única forma de contribuirmos para a literacia do público, e por isso elaborámos propostas que pelas suas características de diversidade e complementaridade fossem capazes de permitir o contato direto com situações geradoras de um conhecimento mais diversificado. Ao fazermos acompanhar a música com um filme de animação, assumindo o seu carácter preponderantemente lúdico, ou até decorativo, não será que cumpre igualmente uma função informativa quando chamamos para a música uma abordagem distinta e que, no entanto, lhe acrescenta algo pela sua contaminação? Poderá persistir a dúvida entre a imagem assumir um papel mais lúdico, decorativo ou informativo, mas não duvidamos do seu valor educativo.

De resto, sabemos que todos os objetos que nos rodeiam acumulam, em si mesmo, diferentes funções (*prática, estética e simbólica*)<sup>50</sup> e que a sua catalogação depende da função prevalecente relativamente às outras no uso que lhes damos. Mas as restantes funções não desaparecem e todas contribuem para a sua definição e valor. Bernd Löbach (Löbach, p.52-63), como verificamos no diagrama abaixo, referindo-se ao design, define cada uma das funções que cada objeto estabelece com o seu utilizador e afirma que “mediante o uso do conceito de função torna-se mais compreensível para os homens o ambiente objetual”<sup>51</sup>(Löbach, 1981 p. 52).

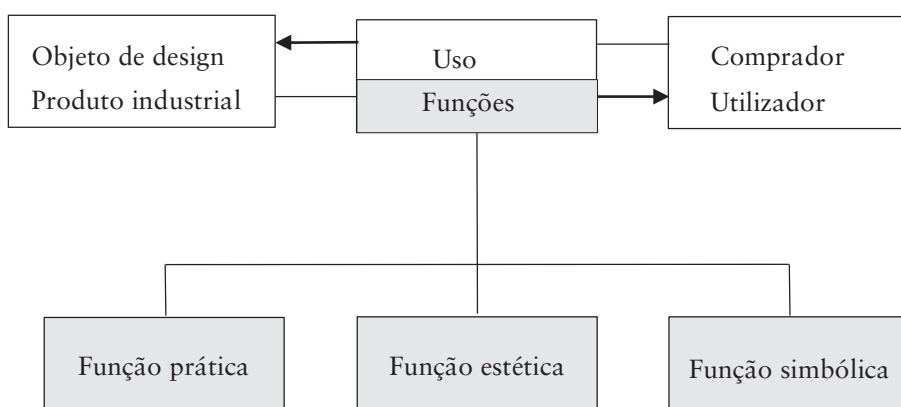
---

50 “A função prática assume-se por “todos os aspetos fisiológicos do uso”; (Löbach, 1981 p. 55-56);

“A função estética define-se pelo “aspeto psicológico da perceção sensorial durante o uso” (Löbach, 1981 p. 56-57); a função simbólica é “determinada por todos os aspetos espirituais, psíquicos e sociais do uso”, segundo (Löbach, 1981 p. 62)

51 “Mediante el empleo del concepto de función se hace más comprensible para los hombres el entorno objetual.” (Löbach, 1981 p. 52).





Tivemos oportunidade, durante a nossa análise, de constatar que a anexação das imagens em determinados momentos específicos do espetáculo, a que genericamente chamamos de CP, provocou situações de especial adesão reconhecidas de imediato por reações positivas no público presente. E se é verdade que uma “das funções primordiais da imagem é a função pedagógica” (Joly, 2007, p.52), a utilização da imagem mais do que ser, para o público, um elemento de facilitação na compreensão, procurou sempre assentar sobre o lema que “compreender é também um prazer” (Joly, 2007, p.52).

### 3.4. O DESIGN COMO MEDIADOR ENTRE A IMAGEM E A MÚSICA: REFLEXÃO E SÍNTESE

Num concerto multimédia, poderemos falar da existência de uma só informação a ser transmitida musicalmente e visualmente?

Se não, e não nos parece possível que dois meios tão distintos se destinem a transmitir a mesma informação de forma redundante, poderemos definir quem lidera o processo? Neste caso particular, a música liderou o processo de transmissão de informação, uma vez que a assumimos, desde o primeiro momento, como o foco específico dessa informação. Tivemos em conta, ainda, a necessidade de, através da imagem, consoante a mediação feita através do design de comunicação, destacar o que a música comunicaria ao público ali presente. Voltamos a afirmar que nunca existiu qualquer dúvida sobre a hierarquia implícita neste processo: a de a imagem servir a música, enquanto suporte e meio comunicativo. Assim, a imagem funcionará como um meio complementar, mas a complementaridade não implica, no entanto, qualquer subalternidade e, como pudemos constatar, os processos desencadeados de conjugação entre música e imagem podem ser sinérgicos e produtores de conteúdos.

O papel do design é então dotar a imagem do maior número de especificidades que lhes confira o poder de dialogar com a música e com o espectador, através de um outro

discurso, que, no final, pretende, se não dizer o mesmo de outra forma, dizer até mais e, se possível, levar o espectador a ouvir o que nem teria ouvido de outra forma.

O design procurou atuar junto de cada pessoa, contribuindo para que a receção individual fosse assistida pelas estratégias propostas, intensificando a experiência vivida, que pelo facto de ser coletiva traz obviamente interferências na receção dos conteúdos. Mas o papel mediador do design não esteve somente sob influência das preocupações com o individual, e não descuramos, durante todo o processo, da importância do papel social que estes Concertos desempenharam na cidade, junto de um público tão extenso.

Essa constatação conduziu-nos a confrontar o nosso trabalho com distintos projetos, alguns de pendor social, outros direccionados para a vertente educativa, outros ainda, na área do espetáculo musical comercial, mas em que todos eles nos permitiram compreender as especificidades da anexação da imagem à música. De forma distinta, de acordo com os seus propósitos, todos, de uma maneira geral, procuram produzir sentido através da imagem, aspiram a uma participação ativa por parte de quem assiste, promovem ao indivíduo a possibilidade de desenvolver as suas próprias formas de ver, determinantes para que se constituam novas formas de pensar e de agir.

As propostas visuais pretenderam sempre que o diálogo entre a imagem e a música fosse o mais possível *a uma voz*, e que esse diálogo incutisse no público a responsabilidade de tomada de consciência de que a ação de observar não chega, havia que, a cada domingo de concerto, o público procurar um sentido para as múltiplas solicitações que forma sendo apresentadas, encurtando cada vez mais o processo entre a representação, interpretação e compressão dos conteúdos. Isso requer tempo e experiência, que só a prática continuada foi capaz de dotar todos os intervenientes, de forma obviamente distinta.

A imagem projetada serviu para, sempre que possível, motivar perguntas mais do que oferecer respostas, de modo a desafiar o comodismo do que já se conhece. Citando as palavras de John Berger de que “as pessoas só veem o que já conhecem” (Berger, 1972), os recursos visuais utilizados procuraram ser sempre um pretexto dinâmico para que o público tivesse oportunidade de se confrontar com imagens potenciadoras de novos pontos de vista.



## 4 IMAGENS DE UM REPERTÓRIO

Na sequência da reflexão desenvolvida no capítulo anterior sobre o papel mediador do design nos CP e, mais especificamente, sobre a função das imagens, o seu contributo e qualidades comunicativas, parece-nos agora adequado apresentarmos exemplos práticos de procedimentos e materiais mobilizados durante os concertos, explicitando os objetivos que, em cada um dos exemplos descritos, determinaram a escolha das estratégias comunicativas e, consequentemente, a opção pelos recursos utilizados.

Já referimos anteriormente que cada obra musical exigiu uma análise específica tendo em vista a adequação dos conteúdos visuais que lhe viriam a ser anexados, contudo, e depois desta visão particularizada de cada um dos conteúdos musicais, sentimos sempre necessidade de readequar as nossas escolhas particularizadas (obra a obra), não deixando de ter em conta o plano geral desse concerto, prevendo um resultado que orientava a nossa ponderação e determinava as nossas escolhas.

Poderíamos dizer que aspirávamos a conseguir sempre um resultado “equilibrado” em cada concerto, ponderando o espetáculo na sua totalidade em vez de cada obra em particular, mas, para além da subjetividade do que se possa entender como “equilibrado”, tal opção não nos parecia representativa do que, de facto, nos motivou. É verdade que muitas vezes experimentámos e testámos o desafio de dosear equitativamente fatores como a quantidade de tempo de imagem projetada (imagem captada ou imagem gráfica), contrastando com ausência de imagem na tela; os níveis de figuratividade dos recursos escolhidos, variando entre imagens com sentido mais conotativo ou mais denotativo; a oposição entre recursos visuais fixos e recursos visuais com movimento; ou, muitas vezes, a heterogeneidade do público presente, tendo a preocupação de proporcionar quer a adultos, quer a um público mais jovem, experiências enriquecedoras e adequadas aos seus interesses e níveis de experiência.

Por outro lado, tantas vezes o plano de realização seguia a direção oposta, não refletindo no desenho do espetáculo a ânsia de justapor opostos, ou de agradar a todos os presentes, mas sim a concordância de linguagem utilizada num determinado contexto de obras. Por exemplo, nos concertos pautados por um repertório de obras não tonais, em que minoritariamente utilizámos imagens figurativas, não faria sentido que, de forma descabida, o “equilíbrio” fosse o critério que ditasse a alternância entre recursos figurativos e recursos abstratos, por exemplo. As características das obras sugeriam, pelo contrário, uma abordagem congruente, determinando um resultado mais homogêneo, no entanto menos diversificado enquanto experiência para o público presente.

No sentido de se tornar mais clara e coerente a apresentação, ordenámos os casos que iremos descrever tendo em conta os grupos anteriormente apresentados (cf. § 2.4) segundo

os critérios que propusemos para a caracterização das 280 obras do nosso estudo e que sugerimos organizar em cinco grupos:

G1 – OBRAS TONAIIS - 72 obras

G2 – OBRAS NÃO TONAIIS - 45 obras

G3 – OBRAS EVOCADORAS DE OUTRAS ÁREAS DO ESPETÁCULO - 90 obras

G4 – OBRAS COM INTERVENÇÃO DESTACADA - 38 obras

G5 – OBRAS EVOCADORAS DE LUGARES - 35 obras

Há, no entanto, obras que, pelas suas características, reúnem condições para fazerem parte de mais do que um dos grupos definidos. Nesses casos, incluímo-las no grupo que nos pareceu mais preponderante, de acordo com a sua apresentação nos *Concertos* e as estratégias escolhidas. Por exemplo, a obra *As Quatro Estações Porteñas* de Astor Piazzola foi incluída no grupo 4, por contar com a presença de um solista, no entanto a obra poderia ter sido incluída no grupo 5, dado que estabelece uma relação com um lugar ou uma referência geográfica concreta, no caso Buenos Aires, Argentina.

Constam de cada grupo obras que nos inspiraram caminhos diferentes, apesar do denominador comum que as fez coabitar nesse conjunto. Neste contexto, a utilização de recursos que não são da nossa autoria levantou-nos questões de ordem legal e ética, discutidas logo no início deste projeto por toda a equipa. Uma situação é recorrer à utilização de material histórico que se tornou de domínio público, outra, completamente diferente, é a utilização de material que, embora acessível pelos meios de que hoje em dia dispomos, possa não estar disponível e livre de direitos de autoria. Obviamente, mencionámos sempre, nos separadores e na ficha técnica, todos os autores e obras integrados nos recursos utilizados.

A discussão levou-nos, assim, a alguns compromissos:

1.º a responsabilidade assumida pela direção de mostrarmos em local público determinados conteúdos passíveis de exigirem direitos de autoria;

2.º o compromisso de evitar a mostra integral desses conteúdos recorrendo a procedimentos técnicos e gráficos;

3.º a menção sempre à autoria das obras na ficha técnica;

4.ª a recolha, sempre que possível, de uma autorização para o uso de material alheio.

Relativamente ao primeiro compromisso, a direção não pretendia obviamente desrespeitar os limites legais, mas estava disposta a assumir as responsabilidades e a apresentar a argumentação necessária, caso fosse preciso, que justificasse uma utilização eventualmente indevida e desconfortável para algum autor ou instituição. A falta de recursos económicos e de tempo não permitia a aposta na realização de determinados recursos originais (ex: animação), assim como se entendeu que, pelo facto de não se tratar de um projeto com uma finalidade primordialmente lucrativa, e pelo contexto educativo, e tão específico,

dos CP, a sua utilização poderia justificar-se de modo semelhante, e com as devidas salvaguardas, ao material pedagógico utilizado em contexto de aula. O uso educacional de materiais protegidos por direitos autorais, em determinadas circunstâncias, está ao abrigo do conceito designado por *fair use* (uso justo).

O segundo compromisso estabelecido não só procurava procedimentos apropriados tendo em conta o enquadramento legal, como também procurava, através desses procedimentos, resultados gráficos eficazes enquanto estratégias comunicativas. Recordemos que o nosso desafio foi, primordialmente, servir a música ajustando-lhe conteúdos visuais pertinentes para a sua audição, propondo exercícios de compreensão de sentido derivados desse diálogo. Assim, nos casos em que recorremos à utilização de materiais (que não da nossa autoria), estes assumiram-se como um valioso impulso para atingir os objetivos e contribuíram certamente para os resultados, não com uma intencionalidade calculista e oportunista de usurpação do alheio, mas tirando partido da sua pertinência para determinada obra.

Os resultados alcançados desprendiam-se intencionalmente dos originais pela justaposição de diversos contributos, assumiam um aspeto texturado, indefinido, pela colagem propositada de diferentes matérias, característico de uma atividade criativa que aspira alcançar uma identidade própria, e distinta, das referências de que partimos.

Para além disso, foi a música, pelas suas características específicas, que ditou os ajustes, os cortes, as sobreposições e repetições do material original selecionado para a enquadrar, como sucedeu, por exemplo, na animação de James Barnes que utilizámos em *Danza Sinfónica* e que apresentaremos em 4.1.

Relativamente ao terceiro compromisso, tivemos o cuidado sistemático de discriminar a autoria de qualquer material no espaço próprio, ou seja, na ficha técnica e no separador para que o público tivesse acesso a todas as informações relevantes sobre os conteúdos visuais apresentados.

Por último, em todos os casos em que nos foi possível pedir autorização aos respetivos autores, ou detentores de obras (instituições) para a projeção nos CP, fizemo-lo para viabilizar a sua devida utilização.

#### **4.1. GRUPO I – OBRAS TONAI**

Assinalámos, no capítulo 2, que a obra tonal é baseada numa escrita tonal que se caracteriza pela utilização na orquestra ou grupos de câmara de uma tonalidade definida e pelas regras da harmonia funcional. Nestas obras, a linguagem musical opera com uma hierarquia entre as notas, podendo utilizar repetições e criando através de condução sonora, frequentemente, nos ouvintes, processos de forte previsibilidade musical em maior ou menor escala. Assim se caracterizam todas as obras que integram este grupo, o segundo mais extenso de todos, tendo em conta o repertório das nove temporadas de CP.

Uma das obras que compõem este grupo é *Danza Sinfónica*<sup>52</sup> de James Barnes (1949-). Num grupo em que registámos uma menor utilização do recurso vídeo, optámos, contudo, por seleccionar uma animação de Cordell Barker, com música de Ben Charest, intitulada *Runaway*, como exemplo ilustrativo deste conjunto, de forma a problematizarmos as questões éticas acima enunciadas.

A pertinência de juntar esta animação à obra musical é sobretudo justificada pela preocupação que tivemos durante este projeto de possibilitar o visionamento de conteúdos animados ao público (sobretudo o mais jovem), de modo a melhorar a literacia do público nesta matéria, mostrando-lhe outras linguagens alternativas às linguagens acessíveis por via televisiva.

*Runaway* recebeu vários prémios, entre os quais o de melhor curta-metragem de animação, em 2009, em Cannes, e, para além do reconhecido valor do seu conteúdo satírico, é dotado de uma linguagem gráfica muitas vezes apenas acessível em festivais de cinema ou animação a que os públicos mais abrangentes não têm acesso.

Sempre que adotámos a conciliação de um objeto artístico (documentário, filme, animação) com uma obra musical, e uma vez que esses objetos não foram criados em função da obra musical em questão, ocorreu sistematicamente um processo de adaptação conduzido por nós. Ponderávamos, para a escolha, relações de conteúdo, de ritmo, de tema que aproximasse e justificasse promover esse diálogo. Foi sempre esse o ponto de partida. Foram descobrindo, através da experimentação, a surpresa de juntar o inesperado, o improvável, e de que forma essas ligações fortaleciam o discurso comum.

Se assistirmos à animação *Runaway*, que dispõe da música originalmente composta para o efeito, ou assistirmos a *Runaway* justaposta com *Danza Sinfónica*, estamos perante duas narrativas completamente distintas. A grande descoberta que constatámos neste processo foi valorizar a capacidade natural de estabelecermos relações entre a imagem que vemos e a música que ouvimos, em simultâneo. Sem que estas imagens tivessem sido criadas a pensar na *Danza Sinfónica*, é possível estabelecermos algumas ligações pertinentes e curiosas: o facto de no comboio da animação ir uma banda de músicos a tocar, com uma correspondência surpreendente à orquestra que estava em palco a tocar a obra de James Barnes; as ligações entre as ações desvendadas pela sequência de imagens e os instrumentos que protagonizam a obra musical; ou a simultaneidade da crescente tensão da narrativa e da música. Mas estas são, como dissemos, algumas ligações possíveis, o expectável é que cada indivíduo tenha identificado as suas. A ajustada convivência entre a imagem e a música implicou sempre fazermos variadíssimas hipóteses e combinações, amplamente testadas, em cada vez que optámos pela utilização deste recurso.

---

<sup>52</sup> Passaremos a atribuir um código a cada obra citada – CPx – de acordo com a correspondência numérica que consta no quadro com as 280 obras analisadas, e que apresentamos em anexo. CP refere-se a *Concerto Promenade*, x refere-se ao número do concerto em que foi tocada essa obra. Neste caso, o código correspondente a esta obra é CP77.



A possibilidade de mostrar abordagens alternativas de reconhecido mérito, tirando, igualmente, partido da adequação à música, foi uma das motivações para investirmos nesta estratégia. Por outro lado, pareceu-nos desafiante contrapormos, ocasionalmente, obras tonais a linguagens mais inesperadas, de modo a constatarmos que os conteúdos não só conviveram, como acrescentaram à percepção de cada um deles e demonstraram ao público presente que às obras do grupo G1 não têm que se fazer associações unicamente explicativas, ou sentir, ainda, o *conceito clássico* limitado a *regras* intransponíveis.

Aproveitámos o facto de os *Concertos* serem comentados para esses conteúdos visuais serem devidamente apresentados, desvendando algumas vezes as relações que estabelecemos com eles e as obras musicais.

Sempre que nos foi possível dirigirmo-nos a alguém para a utilização autorizada, e até cedida, de materiais visuais, fizemo-lo. É um exemplo disso todo o material disponibilizado pelo Planetário de Ílhavo para as récitas realizadas de *Os Planetas*, que nos permitiu uma abordagem por uma via mais científica e rigorosa, através dos vídeos cedidos sobre cada um dos planetas. A extensão do material cedido face à duração de cada parte da obra ditou um trabalho exigente de pós-produção, mais uma vez com o intuito de ajustar devidamente o recurso visual à música.

O recurso utilizado nesta obra tonal procurou expandir o conteúdo musical através das relações que a animação permitiu ao público estabelecer e cujo visionamento visava explorar a ludicidade nas obras deste grupo.

O motivo que nos levou a começar por um recurso menos utilizado, para ilustrar as estratégias gráficas usadas no grupo G1, foi, como se disse, o de nos debruçarmos sobre algumas questões relacionadas com problemas éticos e legais levantados pela utilização, e manipulação, de diversos materiais ao longo das nove temporadas. Os exemplos mais significativos de recursos utilizados neste grupo de obras prendem-se, todavia, com o uso da *fotografia*, da *pintura* e de *esquema/diagrama*, pelo que nos dedicaremos de seguida a apresentar exemplos de obras em que cada um deles assumiu o protagonismo.

O concerto CP61 contou com a presença de três obras tonais. Iremos especificar o tipo de recursos que utilizámos nas duas primeiras. A primeira, *Fanfares Liturgiques* de Henri Tomasi (1901-1971), foi assim descrita nas notas de programa:

Muito sugestiva de imagens e atmosferas. O primeiro andamento designa-se “Anunciação”, termo que descreve o momento solene em que o anjo Gabriel anuncia a Maria que esta será a mãe de Deus na terra. O segundo andamento, “Evangelho” evoca, através de um solo de trombone a proclamação do texto bíblico. O terceiro andamento “Apocalipse” relaciona-se com a “revelação” do apocalipse, o fim dos tempos de acordo com a Bíblia, em que quatro cavaleiros simbolizam a peste, a guerra, a fome e a morte. O último andamento descreve a procissão da sexta-feira santa, em que os cristãos lembram a crucificação e a morte de Cristo. A música trata este tema num enorme crescendo de tensão desde um ritmo lento até um intenso clímax final.

Esta informação que nos foi dada sobre a obra conduziu a nossa pesquisa e refletiu-se na proposta visual que propusemos. Seleccionámos três pinturas de Fra Angelico, uma para cada um dos andamentos, cada qual procurando aludir à descrição difundida no programa desse concerto. Juntámos às imagens de Fra Angelico um outro recurso, *títulos*, de forma a complementar a informação sobre a obra. Este foi um dos muitos exemplos em que, através da *pintura*, e do seu simbolismo, foi possível, por analogia, fazermos alusão a alguns aspetos relativos à música, assim como dar a conhecer referências importantes da História da Arte.



Fig. 28 | Pinturas de Fra Angelico contendo títulos

A segunda obra tonal deste concerto foi *Adagietto* (IV andamento da *Sinfonia* nº 5) de Gustav Mahler (1860-1911). Para a apresentação desta obra utilizámos o recurso *fotografia* com a finalidade de apresentar o compositor e sua mulher Alma Schindler, assim como a Ópera de Viena, que Mahler dirigiu.



Fig. 29 | Fotografias de Mahler e Alma



Fig. 30 | Fotografia da Ópera de Viena

Para acompanhar a execução da obra fizemos uma animação lenta de com um conjunto de pinturas de Gustav Klimt (1862-1918). Um dos motivos dessa relação que escolhemos fazer foi devido à contemporaneidade de Mahler e Klimt e à ligação de ambos a Viena. Outro, porque o *Adagietto* de Mahler não suscitou nenhuma condicionante de ordem informativa ou narrativa, sugerindo, eventualmente, uma divagação perante o que presenciavam:

o *pacífico Adagietto*, “em todo o caso, parece ser um sonho romântico de quieta contemplação, simplicidade, paz interior, contemplação e fuga à tragédia da realidade.”<sup>53</sup>

Na terceira obra do concerto, o III andamento (*finale*) da *Sinfonia em ré menor* de César Franck (1822-1890), mostrámos, uma vez mais, uma animação, desta vez com uma finalidade distinta. Movidos pela preocupação de proporcionarmos ao público um momento mais lúdico que até aí não tinha ocorrido nesse concerto, com um repertório mais *intenso* comparativamente a outros. Por outro lado, as propostas visuais mostradas até esse momento, como já as descrevemos, dirigiram-se sobretudo a um público mais maduro, e esta foi uma estratégia para conquistarmos a atenção de todos, de modo a o concerto finalizar em clima de maior satisfação, ouvindo o andamento *alegro non troppo* caracterizado pelo seu ritmo.

Apesar disso, a música impôs que se explicasse a sua “*forma cíclica*, um método para criar unidade entre os vários andamentos de uma mesma obra. Trata-se da utilização de um mesmo motivo musical para criar os vários temas melódicos que ouvimos em cada andamento”. Assim, seleccionámos duas imagens da animação que iria ser mostrada, de modo a fazermos corresponder a cada um deles os motivos destacados da música, explicados e exemplificados pela orquestra antes da execução da obra, com o propósito de virem a ser reconhecidos posteriormente.



Fig. 31 | Imagem do protagonista da animação escolhida para ilustrar o primeiro motivo da obra



Fig. 32 | Imagem para ilustrar o segundo motivo

A nossa escolha recaiu sobre os dois elementos de maior pregnância na animação: o protagonista da narrativa e o espaço (caixa) onde se desenvolve a ação. Durante a audição da música, a animação permitiu, ao longo de cerca de 9 minutos e meio, que o público fosse reconhecendo os motivos principais da obra.

Finalizar um concerto longo com um *andamento* com cerca de 13 minutos, e ainda ambicionarmos a que o público tivesse ainda capacidade para apreender os exemplos musicais foram aspetos que exigiram que a nossa ponderação gráfica tivesse em conta todos

<sup>53</sup> In programa de sala.

estes fatores, não impedindo, no entanto, de propormos uma estratégia atrativa, manifestamente lúdica, não descurando o objetivo informativo definido para a obra musical.

Relativamente a este grupo de obras, iremos finalizar apresentando alguns exemplos de um outro recurso, *esquema/diagrama*, capaz de nos apoiar nas explicações sobre o conteúdo das obras.

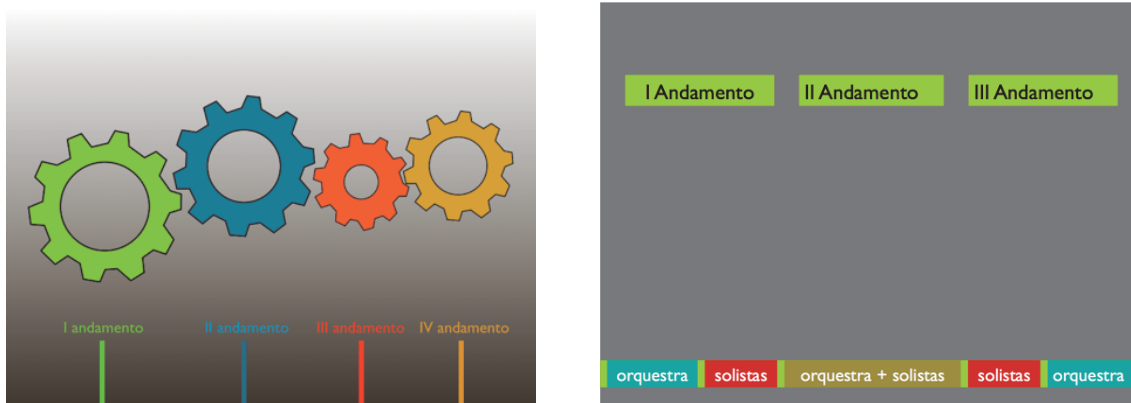


Fig. 32 e Fig. 33 | Exemplos do recurso *esquema/diagrama* utilizado para apresentar a estrutura de obras tonais



Fig. 34 | *Esquema/diagrama* utilizado para apresentar a estrutura da *Serenata n.º 13* de Mozart

Os exemplos agora apresentados dos recursos mais utilizados neste grupo de obras já nos apontam alguns indícios que oportunamente serão aprofundados no capítulo 5, como, por exemplo, a preponderância do objetivo informativo das obras tonais, a opção por recursos que evidenciam a estratégia de duplicarmos a informação sobre as obras, ou, ainda, a elevada utilização de imagens com elevado índice de figuratividade. Este foi o segundo grupo de obras em que mais utilizámos o recurso *captação de imagem*. Todos estes fatores evidenciam a preocupação maioritariamente informativa (explicativa) que prevaleceu na abordagem visual proposta para estas obras.

## 4.2 GRUPO 2 – OBRAS NÃO TONAI

As obras não tonais caracterizam-se pela música sinfónica e de câmara composta a partir de preceitos estéticos emanados das vanguardas musicais europeias e americanas do pós-

guerra, baseadas em linguagens que recusam os princípios estruturantes do tonalismo e da chamada "harmonia tonal-funcional", predominante ao longo dos séculos XVIII, XIX e em parte do séc. XX.

Um exemplo claro deste grupo de concertos refere-se à presença assídua nas temporadas dos CP do grupo de percussão *Drumming – GP*. Essencialmente, fez-se representar através de um repertório fundamentalmente atonal, contemplando obras de cariz minimalista, repetitivo, e cuja execução nos oferecia uma performance corporal concordante com as características da música protagonizada pelos músicos em palco.

Obras como *ADKOM*<sup>54</sup> (2001), do compositor Edmund Champion (1957-), em que a composição musical dita que os músicos ora toquem de forma síncrona em determinados momentos, ora toquem propositadamente desfasados, suscitaram que propuséssemos imagens que procurassem traduzir este conceito e torná-lo visível ao público, como reforço da essência da obra. Por esse motivo, fizemos corresponder à obra um somatório de personagens distintas, que executavam uma determinada ação a um determinado ritmo, mas todas presentes no ecrã. Escolhemos para isso algumas das vastas pranchetas de fotogramas elaboradas por Edward Muybridge<sup>55</sup> no século XIX com o propósito de fazer o estudo do movimento humano e animal, que posteriormente transformámos em GIFs<sup>56</sup> animados. Dessa forma, no mesmo plano (ecrã), podia ver-se quatro personagens (várias animações) a desempenhar diferentes funções (ainda que análogas) em distintos ritmos, procurando estabelecer, por um lado, uma correspondência com a presença física dos quatro músicos presentes no palco a tocar nos vibrafones, e por outro, fazer a analogia ao que impunha a obra em termos de execução.

Incluímos, igualmente, por vezes, nas imagens um desenho que aludia à pauta onde se sobrepunham quadrículas animadas que simulavam as notas musicais, e, uma vez que procurávamos conseguir fazer uma correspondência com os músicos, eles iam aparecendo na projeção, mais ou menos visíveis consoante a sua prestação em palco, ou, quando não tocavam em determinado momento, desapareciam da representação que propusemos. Não de forma exata, não tínhamos sequer interesse que assim fosse, mas aludindo à *performance* musical a decorrer.

Nesse caso, poderíamos replicar na imagem projetada, através da captação de imagem ao vivo, uma correspondência exata da realidade, mas entendemos que a extensão de con-

---

<sup>54</sup> ADKOM, acrónimo de “A Different Kind of Measure”

<sup>55</sup> Edward Muybridge (1830-1904), fotógrafo inglês que se dedicou ao estudo do movimento através da fotografia, utilizando para o efeito, múltiplas câmaras a fazer a captação em simultâneo. Inventou o zoopraxiscópio, dispositivo que lhe permitiu operacionalizar a projeção das fotografias, exibindo-as num movimento contínuo, proporcionando ao observador poder visualizá-las tendo a perceção do movimento, ou seja uma animação das fotografias que anteriormente teriam sido captadas sequencialmente.

<sup>56</sup> GIF – Graphics Interchange Format – formato de imagem muito utilizado na internet devido à sua elevada capacidade de compressão.



teúdos a outros níveis de interpretação mais eficazmente levaria o público a construir entendimentos mais refletidos sobre o que estava a presenciar. O facto de serem surpreendidos, em simultâneo, por duas realidades implicava desde logo que se disponibilizassem para as confrontar entre si, eleger para onde e quando olhar, que buscassem nessa oferta uma explicação para coabitarem. A projeção da imagem captada tem a capacidade de ampliar e eleger determinados aspetos da ação que se desenrola na sala de espetáculo. Tal não deixa de ser por um lado redundante, mas, por outro, como o que é oferecido é facilmente reconhecido por quem vê, leva a que muitas vezes o olhar se detenha apenas na novidade (quando surge a imagem e mostra o que até aí poderia estar vedado pelas condicionantes do lugar no espetáculo), por breves momentos, podendo determinar que não sintamos que nos convoca para uma decifração e interpretação mais demoradas que promovam uma compreensão mais rica do que se propõe mostrar.

As imagens compostas pelos fotogramas animados de Muybridge, dispostas em colunas verticais, em simultâneo, terão servido para o público poder conhecer, ou reconhecer, esse legado, mas sobretudo acreditámos que esses conteúdos visuais provocavam o público a levantar a questão sobre a sua pertinência e adequação, sobre as razões pelas quais estavam a ver aquelas imagens, daquela forma, enquanto ouviam o que era tocado.

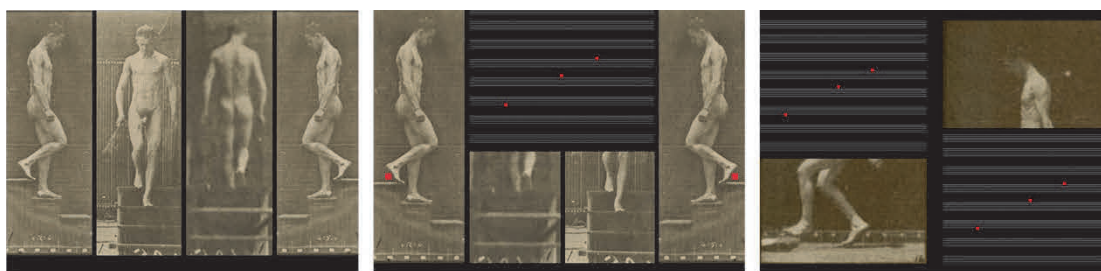


Fig. 35 | Exemplos da animação elaborada para ADKOM

O facto de o público ser confrontado, durante grande parte da execução da obra, com quatro sequências de imagem projetadas em simultâneo no palco, auxiliou a possibilidade de confrontação imediata, facilitadora de ilações que apaziguassem as dúvidas dos observadores sobre a pertinência da relação entre os conteúdos apresentados. Os músicos, como já referimos, nem sempre tocaram de forma sincronizada, pareciam até querer demonstrar uma *rutura* do grupo, como se cada qual reivindicasse para si o protagonismo do momento. Mas essa intencionalidade, corporalmente e tecnicamente assumida, era ditada pela partitura, pelas características que a composição musical impunha durante a sua execução. Esta obra minimalista determinou abordagens específicas que intermediassem essa inquietação maior sentida no público, certamente pelo hábito de um contexto musical privilegiadamente tonal, com a assídua presença de orquestras cujo virtuosismo é frequentemente avaliado por aspetos técnicos como a execução afinada e síncrona entre todos os elementos que a constituem, uma postura corporal mais contida, mais estática e menos surpreen-

dente. Mas esta comparação que fazemos nada tem que ver com a competência dos músicos; tem essencialmente que ver com as características dos grupos de músicos que as executam e o tipo de obras dos seus repertórios.

Ainda sentimos que o nosso público, relativamente ao repertório tocado pelo grupo *Drumming*, não estaria completamente confortável, revelando-se inquieto perante a obra e demonstrando uma certa desconfiança. Julgamos que isso se deve ao facto de serem obras menos conhecidas do público, que o desafiavam a aprender a ouvir composições *estranhas*. Essa estranheza advém do facto de não haver tanto o hábito de ouvir essas obras, por serem menos divulgadas e também menos disponíveis, e grande parte delas, comparativamente com as obras dos *grandes compositores clássicos*, serem ainda muito *jovens*. Tivemos oportunidade de ouvir a estreia de obras nos CP, compostas para esse efeito, assim como pudemos usufruir da presença de alguns compositores no Coliseu do Porto, contribuindo assim para a divulgação e explicação das obras apresentadas.

O que não dominamos pode causar algum desconforto, e por isso aprender a conviver com novas propostas, seja qual for o âmbito artístico, é um processo moroso e que depende de um investimento pessoal muito grande. Assim, confrontado o público com determinadas obras de *música repetitiva* e por vezes longa, que não lhe parecia *harmoniosa*, com músicos que não se assemelhavam ao *rigor* de uma orquestra, procurávamos que a imagem mediasse esta relação de *desentendimento* e sempre que possível pudesse potenciar o seu entendimento e aceitação.

O caso que apresentamos é um bom exemplo do exercício que julgamos fundamental para a ponderação de recursos visuais apresentados em cada obra: a proposta deve fundamentar-se na conciliação das constatações relatadas e dos objetivos que estabelecemos para cada obra. Por isso, cada proposta visual depende dessa ponderação e não constitui um mero exercício de anexação de outro meio.

Outro exemplo de recurso visual desenvolvido para o repertório dos *Drumming* envolve a obra *Six Marimbas* (1986) de Steve Reich (1936-) em que, mais uma vez, nos foram explicados pelo diretor do grupo o conceito e as características mais importantes da música, que deveríamos ter em consideração para o desenvolvimento da proposta visual. A particularidade relevante da música em questão é que a composição, não tendo uma divisória formal, como no caso dos andamentos de uma sinfonia, evidencia, no entanto, secções distintas perceptíveis pela complexidade de sons e pelo desfasamento na sua execução. O que ouvimos resulta, uma vez mais, do contributo de seis executantes que progressivamente vão tornando audível a complexidade de notas cada vez maior, pela quantidade e pelo ritmo.

Nós interrogámo-nos sobre qual seria a melhor forma de traduzir essa progressão (que ocorre durante cerca de dezanove minutos na versão original, encurtada pelos *Drumming* para o CP), entre a serenidade do início da obra, caracterizada pela audição de sons que traduzem notas autónomas e que se podem ouvir distintamente do conjunto



e tocadas por cada um dos músicos, e o manifesto caos apoteótico do final, representado pela audição simultânea de múltiplas notas, tocadas por todos os músicos presentes, que, a esta altura, já perderam a singularidade e se manifestam agora numa complexa, e densa, composição musical.

Depois de sucessivas conversas, e, sobretudo, de sucessivas audições da obra, recorremos à utilização de uma linguagem plástica, ao uso da linha, como um elemento gráfico capaz de traduzir esse conceito pela sua possibilidade de exploração plástica. Permitiu-nos o registo recorrendo a vários intervenientes; a experimentação de vários riscadores (mais concretamente marcadores); a utilização de diversas espessuras e tipos de linhas; a mobilização, num mesmo suporte, do somatório de registos, em sincronia com a música, e que possibilitou um processo de gradual densidade, cujo resultado alcançado foi uma textura densa, impercetível quanto à sua exata elaboração, deixando, no entanto, adivinhar o processo que originou aquele desenho. Esse desenho final parecia uma impressão tornada visível do momento em que a execução da obra terminou, mostrava a densidade (pela soma) a que se chegou, quer plasticamente, quer musicalmente. A folha de papel estava, no final, muito preenchida, saturada. Assemelhava-se, em certa medida, a um gráfico que nos permitia ver os registos do que tinha sido tocado, incluindo todas as variações, só que não tinha, de modo algum, a intenção do rigor objetivo que caracteriza um gráfico. Não pretendeu ser uma representação, antes sim uma metáfora do que era apresentado, e do que aquela música contém estruturalmente.

No decorrer do processo de conceção, os registos nesse desenho procuraram assemelhar-se às notas que iam sendo tocadas, acompanhando-as, relativamente ao ritmo e força no gesto imposto ao riscador utilizado por cada um dos intervenientes. Eram, apesar de tudo, gestos livres, que podiam seguir qualquer direção, e se apropriavam de qualquer lugar do suporte de papel. Cada interveniente fixava a sua atenção, seguindo o ritmo ou um instrumento (um dos músicos), mas sem se guiar pela exatidão da partitura. Essa era, naquele momento, a grande diferença de procedimento entre os artistas plásticos e os músicos.

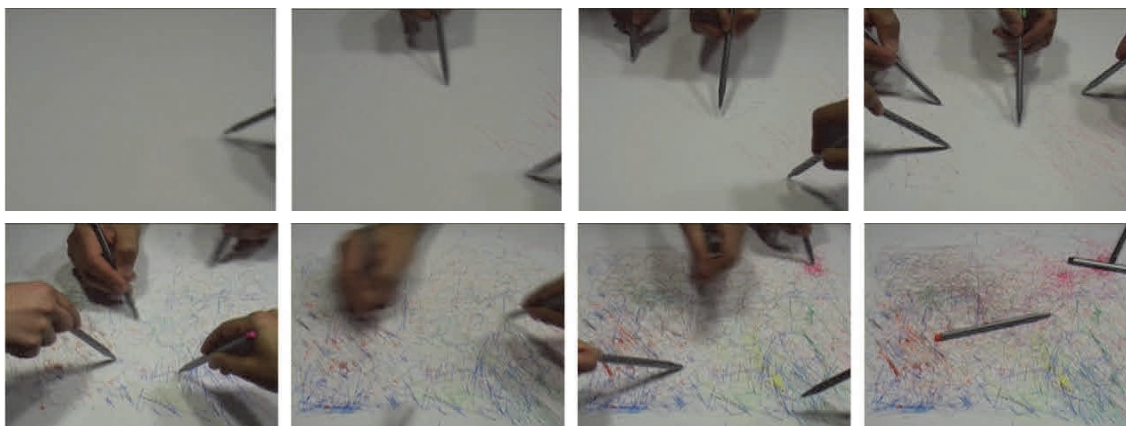


Fig. 36 | Sequência de imagens da animação proposta para *Six Marimbas*

Diferente deste registo musical, e também da abordagem visual, iremos referir obras como *Contos Fantásticos* de Luís Tinoco; *Concerto for Tuba* de Jorge Salgueiro; *Cartoonia* de Jorge Prendas, entre muitas outras incluídas neste grupo de obras.

Para os *Contos Fantásticos*<sup>57</sup> (2006), mais uma vez tivemos a possibilidade de conversar com mais um *interveniente* no processo, neste caso o compositor da obra. Luís Tinoco (1969-) deu-nos indicações sobre a pertinência, e obrigatoriedade, de usarmos as ilustrações feitas pelo seu pai José Luís Tinoco<sup>58</sup> especificamente para a obra em questão.

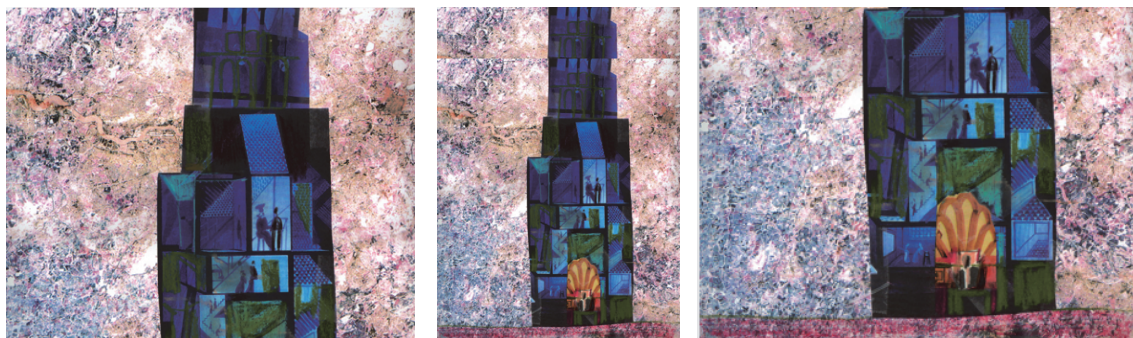


Fig. 37 | Ilustrações para *Contos Fantásticos* que serviram de base a um plano picado e a um contrapicado

Referia-se a um conjunto de aguarelas, que tivemos necessidade de editar e adequar ao contexto específico em que iam ser mostradas. Da mesma forma, teríamos de ponderar o seu uso e adequação caso se tratasse de um livro, duma história ilustrada em que o designer convenientemente estabelece um diálogo com o ilustrador, para de seguida lhe apresentar uma proposta gráfica que possa facilitar e potenciar a história que se quer contar. Adotámos o mesmo procedimento relativamente ao concerto e seu contexto.

Entendíamos assim este procedimento como uma *boa prática* da qual a nossa atividade se ocupa, mas neste caso específico plenamente sustentada pelo processo criativo do autor. O uso daquelas imagens respeitava a história, o narrador, mas sobretudo o que motivou a composição musical. Luís Tinoco chegou a revelar publicamente, a propósito desta obra, a importância que o universo visual desempenha na sua atividade enquanto compositor, e como este lhe serve de estímulo: “Sempre apreciei o universo da literatura infantil. Confesso, porém, que o meu interesse foi em muitos casos estimulado pelo trabalho dos ilustradores/artistas plásticos e, no que se refere ao cinema de animação, pelo trabalho dos animadores”.<sup>59</sup>

O autor esclarece, ainda, como este interesse contribuiu especificamente para descobertas visuais que o impulsionaram para a elaboração desta obra:

E foi, precisamente, através deste elemento visual que descobri as histórias do (ex-Monty Python) Terry Jones. No início da década 80, ele escreveu vários contos para ler à sua filha e muito desse

<sup>57</sup> CP11.

<sup>58</sup> José Luís Tinoco é arquiteto, artista plástico, músico e compositor.

<sup>59</sup> In <http://www.casadamusica.com> (acedido em 2013)

trabalho encontra-se publicado em livros ilustrados por Michael Foreman (e outros ilustradores). Dois desses livros – *Fairy Tales* e *Fantastic Stories* – foram, então, a fonte de onde retirei os três contos que deram origem a *Fantastic Tales* (Contos Fantásticos): *A Estrada Rápida*, *Três Pingos de Chuva* e *Tomás e o Dinossauro*. (Tinoco, 2013)

Foi muito interessante para nós o contacto com esta obra pela constatação de procedimentos muito análogos, ou seja, partimos sempre da música para o desenvolvimento de conteúdos visuais e, subitamente, pudemos confrontar a nossa prática com a de um compositor, para quem as imagens servem de impulso para as suas criações musicais.

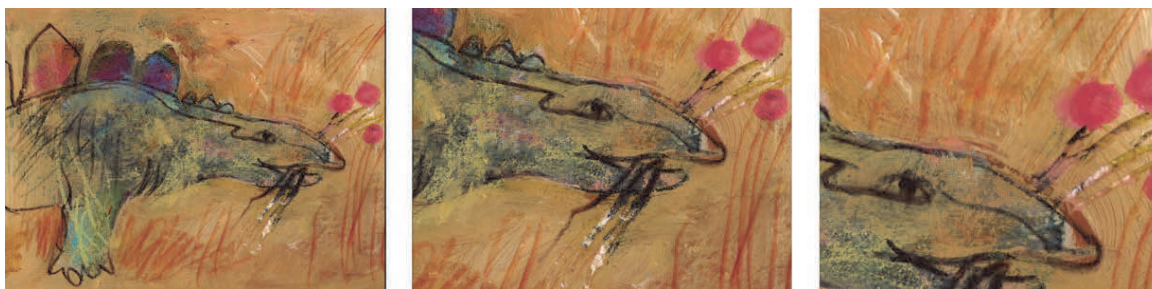


Fig. 38 | Sequência de pormenores das ilustrações para sugestão de aproximação de plano (*fade in*)

As questões conceptuais estavam, deste modo, sincronizadas entre os intervenientes no processo, assim como quanto aos recursos e estratégias que viriam a ser utilizados. Restava-nos afinar os procedimentos que, no nosso entender, contribuiriam para esse uníssono de vontades.

Estávamos todos de acordo que seria importante ilustrar a história, à medida que o narrador a contava<sup>60</sup>, ao mesmo tempo que se ouvia a música, mas que a função da imagem neste contexto nos servisse para expandir o seu sentido. Assim, concordámos sobre a mais-valia de dotar as ilustrações com determinadas características adicionais. Por um lado, conferimos-lhes movimento, sugerindo trajetórias dos seus elementos, em conformidade com a composição musical e com os contributos da narração, o que permite dotá-las de *competências* cinematográficas, com efeitos de *zoom in* e *zoom out*, panorâmicas ou simulação de planos *picados* e *contrapicados* a partir das imagens originais, das ilustrações, originalmente estáticas. Por outro lado, fizemos enquadramentos particulares de determinado fragmento da imagem que permitiam gerar uma especificidade maior do que a totalidade da aguarela, bem como, em determinados momentos, sugerir um distanciamento maior da representatividade da ilustração. Foram ainda criados efeitos de repetição comandados pela necessidade de sincronia com a história e sobreposição de várias ilustrações na mesma imagem proposta, assim como atividades de

<sup>60</sup> Outro exemplo de uma obra que, pelo recurso à narração, poderíamos incluir num grupo distinto deste, ou seja, no grupo 4.

rotação, repetição, frequência/ritmo, ampliação/redução de elementos que as constituíam, processos e relações subjacentes numa composição, ponderadas durante o processo criativo, pondo em prática, e testando, conceitos visuais.

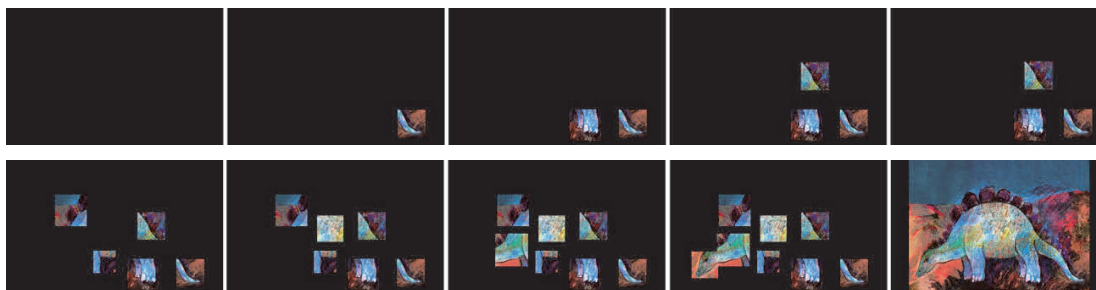


Fig. 39 | Sequência de pormenores das ilustrações para sugestão de movimento

Sobre este assunto referente ao conhecimento dos conceitos visuais que nos permita “um diálogo produtivo entre criadores e consumidor de comunicação visual”<sup>61</sup> (Leborg, 2013), Christian Leborg considera que esse conhecimento normalmente se põe em prática sem recurso à comunicação linguística, escrita ou oral. Afirma, no entanto, que há uma série de processos subjacentes que precedem ou seguem o ato criativo em que a linguagem verbal desempenha uma função importante:

Uma gramática da comunicação visual escreve-se pela mesma razão que se escreve uma gramática de qualquer outra língua: para definir seus elementos gráficos, descrever suas grelhas e processos e entender as relações que existem entre cada um dos elementos individuais que compõem um sistema. A linguagem visual não dispõe de sintaxe formal ou semântica, mas é possível elaborar uma classificação dos próprios objetos visuais.<sup>62</sup> (Leborg, 2013)

Durante toda a obra, e enquanto a história era narrada, foi constante a presença dos conteúdos visuais elaborados por nós, tendo como base as ilustrações fornecidas.

Uma outra obra do mesmo grupo, *cONCERTO for TUBA*<sup>63</sup> (2006), de Jorge Salgueiro (1969-), contou com a presença de um solista, Sérgio Carolino, que foi quem lhe encomendou a obra inspirada pelas suas qualidades técnicas. Nos concertos em que tivemos a presença de solistas, a utilização de imagens produzidas foi sempre muito contida, de modo a privilegiar a presença do músico. Nestes casos, através da projeção da imagem captada, procurámos ampliar o músico e tornar visível para a audiência aspetos como a sua expressão facial e corporal, assim como o desempenho dos gestos inerentes à execução musical potenciados pelo seu virtuosismo.

61 “Um diálogo productivo entre creadores y consumidores de comunicación visual” (Leborg, 2013)

62 “Una gramática del language visual se escribe por la misma razón por la que se escribe una gramática de cualquier otra lengua. Para definir sus elementos básicos, describir sus pautas y procesos y entender las relaciones que existen entre cada uno de los elementos individuales que componen un sistema. El language visual no dispone de sintaxis formal o semântica, pero sí es possible elaborar una clasificación de los propios objetos visuals”. (Leborg, 2013)

63 CP57.



Assim, para esta música, escolhemos, e tratámos, cinco imagens fotográficas, que apenas exibimos no início de cada parte que constitui a referida obra: *dEPHTS*, *bEATING*, *cADENZA*, *fANTASY* e *fIREWORKS*. Escolhemos fotografias *macro* de elementos naturais, que, pela sua *aproximação exagerada* (possível através de meios óticos, mas difícil de ser captada pelo olho humano), nos confunde sobre o que estaremos efetivamente a ver. Não reconhecemos de imediato, e podemos nem sequer vir a reconhecer, ou seja, atribuir-lhe um significado representativo pragmático. Podemos ficar pelo modo de tentarmos a sua interpretação, sem a identificação dos seus elementos, procurando para cada uma delas o significado que lhe atribuímos. Outro aspeto característico deste tipo de fotografia é também não serem imediatamente esclarecedoras quanto ao meio de representação, o que muitas vezes nos obriga a que, durante a sua leitura, se proceda a um exercício de descodificação. Já não é só o *assunto*, mas também o *meio* que nos levanta dúvidas que nos convocam a divagar durante esse momento em que nos deparamos com essas imagens.



Fig. 40 | Títulos sobrepostos a macrofotografias para distinguir secções da obra *cONCERTO fOR TUBA*

Por que fizemos essa escolha? Porque, mais uma vez, as características da obra não nos exigiram uma escolha objetiva, denotativa, sugeria sim uma estratégia ampliadora do que se estava a ouvir. Que o rigor do que estava a ser tocado não limitasse o espaço e o tempo do público e que cada imagem abstrata nos deixasse imaginar e completar a experiência. A música é, como as imagens, também uma experiência mental.

Por último, citamos a obra *Cartoonia*<sup>64</sup>, composta por Jorge Prendas (1968-) especificamente para os CP. Nesta obra, apenas exibimos o *separador* com as designações relativas à obra (título, ano, autoria) e, por indicações do autor, não elaborámos conteúdos para o decorrer da obra. Tivemos apenas a presença de *imagem captada*, seguindo um plano prévio de realização de acordo com a intervenção dos músicos da orquestra, sem nenhum critério de protagonismo, em particular.

<sup>64</sup> CP<sub>53</sub>.

### 4.3. GRUPO 3 – OBRAS EVOCADORAS DE OUTRAS ÁREAS DO ESPETÁCULO

Neste grupo, também se verificam abordagens muito distintas, até pela evidência que podemos constatar acerca de características tão diversas entre cinema e bailado, por exemplo. Um dos principais aspetos que nos parece importante referir é que, nos dois casos, estamos perante os seus intervenientes, contudo o meio através do qual a eles acedemos dita uma diferença acentuada entre ambos.

A forma que maioritariamente encontrámos para reviver num concerto uma obra cinematográfica à qual está vinculada uma obra musical foi propor rever essa mesma obra cinematográfica. Assim, convocámos para esses concertos fragmentos dos filmes cuidadosamente escolhidos que fizessem com que o público se transportasse para determinada ficção através duma experiência potenciada pelo facto de a *banda sonora* ser tocada ali, diante dele.

A propósito deste aspeto, relembro uma situação vivida num ensaio para um dos concertos cujo repertório se baseava em músicas de filmes, no caso uma das obras compostas para um filme da saga da *Guerra das Estrelas*<sup>65</sup>. A Banda Sinfónica Portuguesa, dirigida pelo maestro Francisco Ferreira, realizou os seus ensaios numa das salas de que a Casa da Música dispõe para esse efeito. Fomos assistir, o que aconteceu quase sempre que houve essa disponibilidade antes do concerto, de modo a constatar a funcionalidade dos excertos de filme que tinham sido escolhidos e trabalhados por nós. A sensação que essa experiência nos provocou convocou a exuberância da referida obra e o facto de ser tocada pelos músicos que connosco estabeleciam uma enorme relação de proximidade. O lugar que ocupávamos no chão daquela sala, no meio dos músicos, parecia ser o mais próximo de estar a bordo de uma das naves que habita aquela ficção. Que intensidade! Não nos parece sequer que a sensação tenha sido próxima do que podemos sentir numa sala de cinema com o melhor sistema de som da atualidade. Faltará sempre a matéria física, que nos envolveu daquela forma.

Assim, no concerto, procurámos conjugar a imagem com a música, de modo a que o público tirasse o máximo partido da *banda sonora*, lembrando-lhe, através das imagens projetadas, o espaço onde se desenvolve a ação, para o qual se compôs aquela obra musical. A imagem citava o filme; o CP, no Coliseu, citava uma sala de cinema.

Esta interdependência está sempre presente no ato criativo, cada *parte* reajusta-se mediante o *todo* ciclicamente, como se houvesse sempre a necessidade de retorno a um início, à *origem* que nos volta a impulsionar e que justifica as nossas opções. Neste caso concreto, compôs-se uma obra musical a partir da narrativa visual imposta pelo filme. Nós partimos da obra musical, e a nossa proposta será para a servir, no entanto seria estranho ignorar o facto de existir uma obra cinematográfica massivamente conhecida que a antecede, à qual não fizéssimos referência no concerto ou na qual o nosso trabalho não se baseasse. No caso das obras vinculadas a filmes, essa via nunca foi uma opção de quem dirigiu a equipa dos concertos.

---

<sup>65</sup> CP27.

Já no caso dos outros géneros que incluímos neste grupo de obras, *Teatro*, *Bailado* e *Ópera*, a imagem projetada procurou acrescentar outro elemento à narrativa da obra. Por vezes citava-a, sobretudo no caso das óperas, que fizeram parte do repertório das temporadas de concertos, outras vezes procurava contar a história através de outro meio distinto da obra original, assumindo-se como um outro ponto de vista da mesma *história*. Nem sempre pretendia contá-la, mas servia-se da obra original como referência, procurava pontos de encontro que consolidassem o resultado final, como de resto julgamos ser o procedimento de processos criativos semelhantes, que ditam abordagens tão díspares para a mesma obra, algumas delas amplamente recreadas. Referimo-nos aos figurinos, aos cenários, às coreografias, às luzes, ao vídeo, enfim, a todas as distintas equipas técnicas que desenvolvem as suas propostas em função de uma obra, normalmente dirigida e coordenada por alguém. Cada uma destas equipas é *original* no modo como aborda a obra, e na forma como a recria e apresenta em forma de espetáculo final. Se assim não fosse, não haveria a liberdade necessária que contraria a repetição por si só, e que arrisca novas soluções, novas interpretações, novas linguagens, que fazem com que a mesma obra possa ser como que infinita.

Assim, em cada um dos exemplos, tivemos obviamente em conta a obra original, e elaborámos as nossas propostas a partir delas, mas esse vínculo nunca foi para nós limitador, nunca nos obrigou sequer a uma redundância face ao original.

Evocamos como exemplo uma obra presente em mais do que uma temporada dos Concertos, *O Lago dos Cisnes*<sup>66</sup> (1877), composta por Piotr Tchaikovsky (1840-1893) para ser apresentada ao público como um bailado, conotada com uma história de amor dramática vivida pelos seus protagonistas, o príncipe Siegfried e a princesa Odette. Dado que a sua beleza ofuscava a sua filha, o mago Rothbart lançou sobre a princesa um feitiço, transformando-a num cisne branco durante o dia, feitiço esse que só poderia ser quebrado por um grande amor.



Fig. 41 | Fotomontagem para a obra *O Lago dos Cisnes*

Esta história, protagonizada pelos bailarinos, é muito marcada pelo enredo de opostos: o dia e a noite; o amor e o ódio; o bem e o mal. Estes universos opostos que caracterizam

<sup>66</sup> CP15.



a história são-nos dados a conhecer através da coreografia, do cenário e através do universo musical, claro, mas não da forma completamente explícita, como relatam o libreto e o guião da obra. A história situa-nos, guia-nos, é certo, mas há ainda assim muito espaço para permitir uma interpretação e produção individual através da vivência de cada um dos elementos que constituem a ação.

A nossa proposta visual incluiu os *elementos-chave* da narrativa da obra, as personagens, o tempo e locais da ação, de forma a sublinhar as suas principais características facilitadoras do seu entendimento por parte do público, mas não se limitou a eles. Acrescentou outros elementos ficcionais à ação, como, por exemplo, cenários improváveis onde os bailarinos dançavam sob pinturas de Edgar Degas (1834-1917).



Fig. 42 | *Imagens gráficas* resultantes da combinação do recurso *pintura* com *fotografia* para *O Lago dos Cisnes*

Esta nossa escolha deveu-se fundamentalmente à abundante produção que este artista desenvolveu a partir das suas vivências nos universos da ópera e bailado, procurando, também ele, representar nos seus trabalhos pontos de vista mais audaciosos e menos redundantes do que lhe servia como modelo e inspiração. A junção entre as bailarinas que protagonizavam as representações plásticas de Degas e as bailarinas que protagonizavam o *Lago dos Cisnes* pareceu-nos oportuna em termos conceptuais, mas a experimentação levou-nos para além disso: subitamente constatámos tratar-se duma ampliação do elenco! A ação não se cingia apenas às personagens do bailado, elas conviviam com outras de bailados de outro tempo, de outro espaço, de outra história.

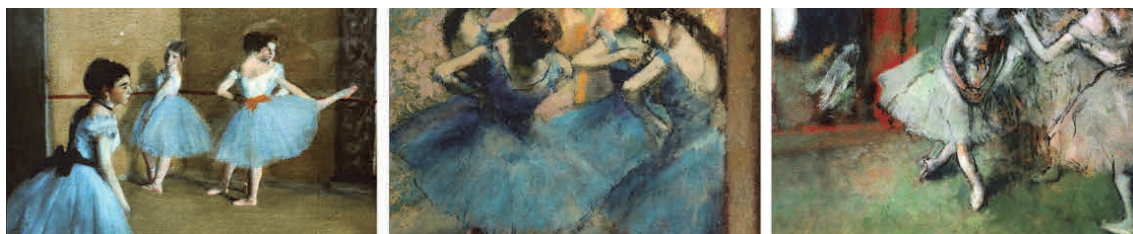


Fig. 43 | *Pinturas* de Degas

Esta circunstância servia-nos de amparo para um outro aspeto que esta tipologia de obras exigia e que nem sempre nos foi possível: termos presentes os protagonistas das obras a desempenhar a sua função, como veremos de seguida.

Estas obras ditavam encargos logísticos incompatíveis com a capacidade financeira do projeto e, por isso, não era possível, na grande maioria dos casos, incluir bailarinos, atores e cantores, ou mesmo cenários, conforme a especificidade de determinadas obras que fizeram parte dos CP, pelo que a imagem desempenhou diversificadas vezes o papel de substituto desses *contributos* ausentes e impossíveis de recriar, a não ser virtualmente.

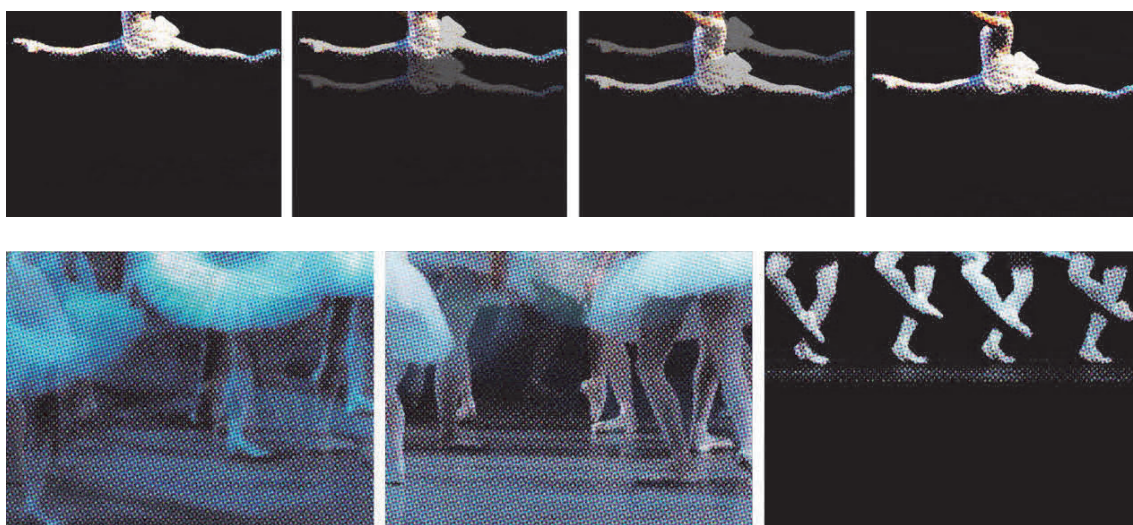


Fig. 44 | Sequência de imagens do vídeo realizado a partir da utilização do recurso *fotografia pós-produção*

A apresentação musical estava garantida pela orquestra contratada, os restantes intervenientes só poderiam ser trazidos a cena através da imagem. Para isso, ora apresentámos propostas visuais criadas por nós, tendo em conta a essência da obra, ora trouxemos excertos de registos videográficos de outras apresentações públicas dessa obra. Por exemplo, na obra *A Sagração da Primavera*<sup>67</sup> (1913), de Igor Stravinsky (1882-1971), as imagens que exibimos são excertos do registo de vídeo realizado pelo canal televisivo *Arte* de uma recriação da obra apresentada em 2013 no *Teatro Campos Elísios*, aquando da comemoração dos 100 anos da sua estreia pública.

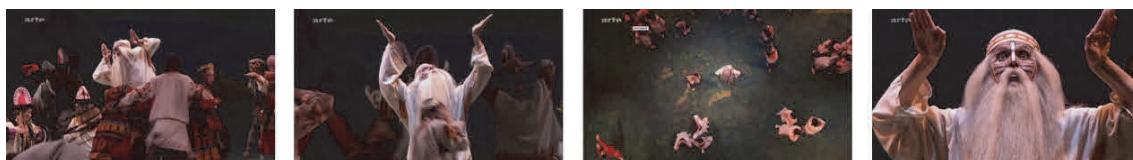


Fig. 45 | Sequência de imagens do registo da apresentação da *Sagração da Primavera* realizado pelo canal televisivo *arte*

Esses registos documentais que escolhemos para citar a obra, embora pertencessem a uma apresentação pública de âmbito diferente, tinham um espaço físico semelhante ao dos CP, e

<sup>67</sup> CP74.

permitiram, se não dar a conhecer ao público a sua totalidade, pelo menos sugerir-lhe a plenitude desta obra musical, caracterizada pela sua estreita relação e dependência face a outros meios como a coreografia<sup>68</sup>, figurinos e cenários. O nosso objetivo foi procurar recriar, em parte, o ambiente desse espetáculo, que na sua génese extravasa amplamente a sua música.

Apesar do constrangimento, para a produção, que este tipo de espetáculos impunha, houve ainda a possibilidade de, na terceira temporada, levar a cabo uma obra (*A Floresta*) em que a organização suportou todos os custos e tornou possível a produção integral desse espetáculo: a apresentação, em estreia, de uma ópera.

*A Floresta*<sup>69</sup>, obra de Eurico Carrapatoso (1962), contou com a presença de cantores, atores e bailarinos, assim como a elaboração de cenários específicos da ópera e adaptados ao palco do Coliseu do Porto, e em que a imagem projetada foi integrada no guião, como elemento plenamente emancipado da funcionalidade de recriação. Neste caso, a imagem não só fazia parte do espetáculo, como fazia parte da obra, através dos cenários e personagens que também ela representou.



Fig. 46 | Imagens projetadas na ópera *A Floresta* para sugestão de mudança de ambiente

Através da imagem, foi possível recriar virtualmente o ambiente da floresta que as encenadoras pretendiam. As imagens escolhidas e projetadas sobre o palco e sobre os intervenientes pretenderam transmitir a noção de passagem de tempo, com as variações de luz daquele local onde agora se vivia aquela história, fator determinante para se mudar significativamente o aspeto do lugar ou objeto. Algumas imagens projetadas, animadas por um subtil movimento, de pormenores como a passagem de nevoeiro na paisagem permitiam a perceção mais real do ambiente sugerida para esse momento.

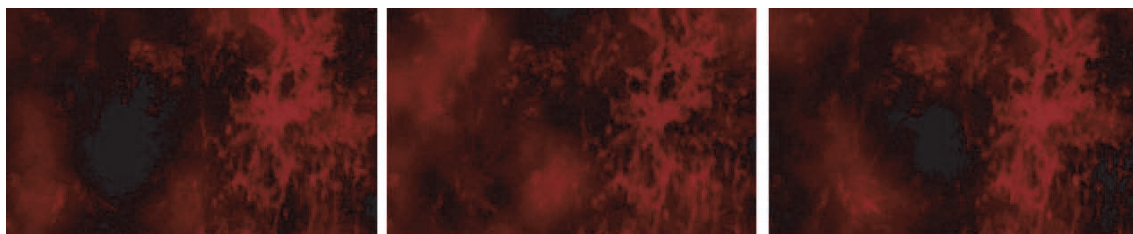


Fig. 47 | Imagens da ópera *A Floresta* para enfatizar momento de maior tensão

<sup>68</sup> A coreografia para esta obra é da autoria de Vaslav Nijinski, que na sua estreia foi protagonizada pela Companhia de Ballets Russes, sob direção de Sergei Diaghilev. Na versão que apresentámos, referente à recriação da obra 100 anos depois da sua estreia e no mesmo local, a coreografia foi da responsabilidade de Millicent Hodson e Kenneth Archer, interpretada pela companhia de ballet Mariinsky, sob direção de Valery Gergiev.

<sup>69</sup> CP22.



Optámos, ainda, pelo uso de cores distintas numa determinada fotografia, que nos permitia, de forma rápida e síncrona, mudar o ambiente de acordo com o ritmo musical e envolver o público naquela ficção, aludindo a mutações lentas que, como as estações do ano, de repente viabilizadas por um acessível *click*, condiziam com o que estava a ser contado.



Fig. 48 | Imagens projetadas na ópera *A Floresta* para indicação de progressão cronológica

Em determinados momentos da ópera, só interessou que existisse imagem em locais específicos do cenário e, por causa disso, foram dispostas quatro telas distribuídas pela largura da *boca de cena*, fixadas de forma desfasada de modo a tirarmos partido da profundidade. As personagens surgiam desses bocados de imagem projetados, voltando a eles quando deixavam de protagonizar a ação. Funcionaram como o célebre espelho da protagonista de *Alice no país das maravilhas*, servindo de fronteira, dividindo dois mundos.



Fig. 49 | Imagem projetada durante a Ópera

Fig. 50 | Desenho das telas dispostas no palco para obtenção da máscara para a projeção da imagem

O nosso contributo para a obra foi em grande medida esse: esbater a fronteira entre a ficção e a realidade, entre a sala de espetáculo e a floresta, entre o tempo real e o tempo fictício, entre as *personagens* e as pessoas. Evasão da cadeira no CP para aquela história que estava a ser contada, naquele momento, através de todos os meios disponíveis para servir da melhor forma possível aquela ópera.

#### 4.4 GRUPO 4 – OBRAS COM INTERVENÇÃO DESTACADA

Neste grupo de obras, caracterizadas pela presença de solista, de narrador, de cantores ou declamadores, tivemos sempre o cuidado de privilegiar a captação, e projeção, deste tipo de intervenções. Tratando-se, por um lado, de situações muito mais esporádicas e, por outro, de contributos especialistas em determinadas obras, justificava-se o protagonismo desses intervenientes. A equipa esteve sempre de acordo sobre a pertinência de ampliar, através da imagem, a visibilidade desses protagonistas. Contudo, a gestão de conteúdos visuais era ponderada de forma a contemplar outros contributos, não limitando a atenção do público à imagem do solista, ou narrador, que por si só já é redundante tendo em conta a presença física em palco.

Procurámos sempre fazer uma alternância entre os conteúdos selecionados para a obra e as prestações ao vivo, elegendo para isso os momentos mais importantes da sua intervenção.

Na maior parte das vezes, optámos por projetar as nossas imagens nos momentos em que a orquestra era mais interventiva, reservando a imagem captada do solista para os seus momentos de intervenção, como se quiséssemos evitar que o público dispersasse a sua atenção do que era mais importante nesses momentos, mas também porque não entendíamos tratar-se de momentos que justificassem expandir o conteúdo através de outros contributos, especificamente através da imagem.

Também se verificou, nos casos das obras com narração, haver uma alternância. Esta ocorria inclusive para evidenciar o texto que era dito e que antecedia a música e a imagem que traduzia uma ação sugerida pelo próprio texto. Enquanto o narrador falava, a sua imagem estava visível na tela, para de seguida as atenções se voltarem ou para a orquestra ou para a nossa imagem que passava a estar projetada. Existia um diálogo, que a tela desvendava e mostrava aos espectadores. A imagem apoiava sobretudo a compreensão do conteúdo oral, ao mesmo tempo que este ia sugerindo a forma de organizar esse diálogo.

Muitas obras se enquadraram neste grupo. Relativamente a obras que contaram com a presença de um solista, relembramos o facto de ter havido a temporada 2 com repertório bastante dedicado a obras escritas para solistas dos mais variadíssimos instrumentos: piano, violino, violoncelo, acordeão, guitarra portuguesa, trompete, saxofone, flauta, harpa, entre outros. Obras que não prescindiram da presença de narrador e de entre as quais destacamos *Pedro e o Lobo, obra musical para narrador e orquestra*<sup>70</sup> e *A História de Babar, o pequeno elefante*<sup>71</sup>, presentes nos *Concertos* mais do que uma vez. E, ainda, *O Gato das Botas, em sete quadros, para narrador e orquestra*<sup>72</sup> e *Pedaços de Lua para orquestra, narrador e projeção*<sup>73</sup>, obras compostas a partir da encomenda, para estreia nos CP.

Começaremos por explicar alguns aspetos que nos parecem importantes sobre a obra *Pedro e o Lobo*, obra musical para narrador e orquestra:

---

<sup>70</sup> CP6 e CP68.

<sup>71</sup> CP25 e CP80.

<sup>72</sup> CP58.

<sup>73</sup> CP44.

Quando o compositor russo Sergei Prokofiev concebeu a obra (argumento, texto e música) para o Teatro Central Infantil de Moscovo, tinha como principal intenção dar a conhecer às crianças os instrumentos da orquestra sinfónica, de uma forma simples e apelativa, o que funcionou na perfeição. A chave da grande eficácia de *Pedro e o Lobo* está na maneira simples e clara com que se associam as personagens da história aos instrumentos da orquestra, através de temas musicais bem definidos e adequados aos diferentes timbres. Por outro lado, a escolha de uma linguagem musical tonal, clara e directa, sem artifícios estéticos abstractos, conjugada com um apurado sentido rítmico narrativo, proporcionaram-lhe grande interesse tanto didáctico como artístico, quer para as crianças quer para os adultos.<sup>74</sup>

Por isso, os nossos grandes objetivos para esta obra foram, em primeiro lugar, servir-nos da imagem para ilustrar os instrumentos, fazendo-os corresponder com as respetivas personagens da história, desde a sua apresentação até ao final da história.

Em segundo lugar, utilizámos a imagem para ilustrar o guião sugerido por Sergei Prokofiev (1891-1953), de maneira a, em conjunto com a orquestra, auxiliarmos a compreensão por parte do público das particularidades intrínsecas a esta obra, com que se preocupou o compositor ao escrevê-la. Prokofiev teve a preocupação de escrever uma obra cujo conteúdo musical pudesse ser entendido através da apresentação pelo narrador, ao estilo de uma história, cuja narrativa subjacente é sobretudo pedagógica:

Prokofiev escolheu, para representar as diferentes personagens, algumas das associações tímbricas mais felizes e eficazes que a orquestra oferece: a flauta ágil, aguda e cristalina para o passarinho; o oboé, anasalado e langoroso para a pata; o clarinete, discreto mas cheio de personalidade, ora suave, ora estridente e rápido, para o gato; o fagote, grave, calmo como um bondoso ancião, mas capaz de ser um grande rabugento para o avô; as trompas, potentes, misteriosas e faiscantes para o lobo; os tímpanos estrondosos e sonoros para os caçadores aos tiros. Contudo, para Pedro, o herói, o compositor resolveu utilizar não apenas um instrumento como para cada uma das outras personagens da história, mas todo o quarteto de cordas da orquestra.<sup>75</sup>

Os conteúdos visuais foram trabalhados a partir da seleção de várias ilustrações, de distintos livros infantis, misturando propositadamente linguagens, o que nos impelia a encontrar uma unidade para as personagens de outras histórias convocadas para a história do Pedro.

Através desses personagens, que assumem uma sonoridade particular correspondente a um instrumento, ou a um naipe de instrumentos, que vivem uma aventura que nos conta o narrador, foi possível enfatizar os conteúdos musicais que a obra oferece e ambiciona explicar ao público. Por exemplo, enquanto assistimos ao desenrolar da história protagonizada por Pedro, cada vez se torna mais fácil reconhecer a frase musical que o representa, e por que instrumento se faz ouvir. O mesmo sucede relativamente ao lobo, cujas aparições provocam uma tensão que se faz sentir sempre que ouvimos o som emitido pelas trompas.

---

<sup>74</sup> In *programa de sala* do referido concerto. *Notas* da autoria de Jorge Castro Ribeiro.

<sup>75</sup> In *programa de sala* do referido concerto. *Notas* da autoria de Jorge Castro Ribeiro.



Fig. 51 | Apresentação das personagens de *Pedro e o Lobo* e correspondência entre cada instrumento e cada uma das personagens da história

Por outro lado, a possibilidade de animar essas imagens e conferir-lhes alguma proximidade com a ação descritiva da narração auxilia o público (sobretudo o mais jovem) a vivenciar a história que lhe está a ser contada. As imagens emprestam lugares à história e oferecem pormenores ao público que os inclui, em certa medida, na narrativa da obra.



Fig. 52 | *Imagens gráficas* (com movimento) que acompanharam a narração de partes específicas da história

Podemos afirmar que esta obra é um bom exemplo das várias situações em que tivemos em conta a conciliação de estratégias e objetivos distintos. Por um lado, os conteúdos visuais propostos contemplam ambas as estratégias consideradas na nossa análise, *duplicar* e *expandir*, com o propósito de auxiliarem os objetivos pragmáticos da obra e de se assumirem como capazes de se emanciparem, acrescentando uma nova linguagem, capaz de produzir novos sentidos e interpretações face ao que originalmente foi proposto, nesta obra, por Prokofiev.



Por outro lado, talvez possamos afirmar que foram tidos em conta todos os objetivos que apresentamos na nossa análise. O conteúdo visual conteve imagens capazes de facultar ao público uma melhor memorização da história através de alguns aspetos, como, por exemplo, a figuração, ou seja, a capacidade representativa de algumas delas ofereceu a possibilidade ao espectador de se situar num determinado espaço e tempo, conhecer, e reconhecer, as personagens da história. A utilização da imagem como meio facilitador para alcançar o objetivo memorizador do conteúdo musical, visual, ou de forma mais abrangente, do Concerto, julgamos ter sido bem-sucedido quer através dos seus elementos mais representativos e informativos, quer pelas suas características mais lúdicas e decorativas que possam ter integrado na sua função.

Constatamos estes factos através da análise que fizemos aos inquéritos realizados ao público dos CP, e que serão apresentados no capítulo seguinte. Podemos, no entanto, adiantar que o público estabelece frequentemente a relação entre a obra e o que foi mostrado durante essas obras, como se retivesse fragmentos da sua vivência, que lhe possibilitam reviver a obra daquele dia.

A reflexão que fizemos sobre esta prática levou-nos a constatar tanto a eficácia dos recursos utilizados, como a adequação das estratégias, que possibilitaram a conciliação simultânea de objetivos tão pragmáticos com objetivos de lazer: proporcionar ao público do concerto aprendizagens educativas, por meios distintos, no decurso de uma atividade que entendemos ser manifestamente lúdica.

Uma outra obra das que destacamos neste grupo, com características semelhantes à anteriormente apresentada, é *A História de Babar, o pequeno elefante* de Francis Poulanc (1899-1963). Não pelas preocupações educativas, musicalmente pensadas pelo compositor, mas pela sua história, mais uma vez apresentada ao público através da conciliação entre a narração, a música e as imagens produzidas para esse efeito, a partir das ilustrações originais da autoria de Jean Brunhoff (1899-1937).

Mais uma vez, a pós-produção das imagens selecionadas permitiu evidenciar determinados aspetos da história, torná-los mais evidentes, como podemos ver na primeira sequência de imagens que apresentamos, que representa o momento mais tenso e dramático de toda a história. Trata-se do momento em que se ouve o disparo do caçador (executado por um instrumento, neste caso pelo chicote, e imediatamente a seguir, assistimos à alteração, apenas cromática, da mesma imagem onde se encontram as personagens. Assim, foi esta a forma que encontrámos para sugerir, ainda que de forma subtil, a morte da mãe da Babar durante o passeio que ambos faziam pela floresta, momento enfatizado, ainda, pela dramatização da luz na sala e por um *fade out* lento da imagem a acompanhar os acordes musicais que se seguiram a esse momento.



Fig. 53 | A alteração do elemento *cor* enfatiza a morte da mãe de Babar pelo caçador

No segundo exemplo, do momento em que Babar está a fugir do ataque do caçador, procurámos recriar a ação, ilustrada por Brunhoff, sugerindo o movimento rápido, e assustado, de Babar. O seu comportamento foi sublinhado através do recurso utilizado, facultando ao público um melhor entendimento da fuga através da deslocação sucessiva de Babar na paisagem representada.



Fig. 54 | Sequência de imagens para a fuga de Babar após os tiros do caçador

De referir, ainda, que alguns momentos-chave da história, como, por exemplo, a coroação de Babar ou o casamento, foram inúmeras vezes referidas pelo público no inquérito, associando a ênfase do enredo da obra a uma imagem muito específica. Retiveram esse momento, que na história é vivido emotivamente pelas suas personagens. Afinal, também o foi, por esta via, pelos nossos espectadores.



Fig. 55 | A cerimónia do casamento e a coroação de Babar

No caso da obra *O Gato das Botas, em sete quadros para narrador e orquestra* de Vasco Negreiros (1965-), foram equacionados outros aspetos.

Por se ter tratado de uma estreia - a obra foi composta especificamente para o *Concerto* - contámos, logo à partida, com o desafio que a conjugação de todos os intervenientes impunha. A transversalidade dos contributos e meios, seria implementada, e testada pela primeira vez, o que ditou que a experimentação tivesse que ser, necessariamente, aprofundada. Outro aspeto ainda, foi o facto de, desta vez, trabalharmos diretamente com a ilustradora, Joana Quental, que produziu as ilustrações a partir da história original, a pensar especificamente no *Concerto*.

Este desafio proporcionou um enorme processo de cooperação entre o compositor, a ilustradora e a designer: numa primeira fase, entre o compositor Vasco Negreiros e Joana Quental, ambos docentes no Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro, o que facilitou a comunicação entre ambos, e, numa fase posterior, o trabalho exigiu uma coordenação estreita entre nós e a Joana, para ficarmos a par da essência da obra e o que fundamentalmente se pretendia apresentar e de que forma.

Desse diálogo surgiu a nossa proposta, novamente discutida, ajustada nos pontos que concordámos ser necessário, de modo a ser devidamente testada durante os ensaios da orquestra, dirigida por Javier Vicente.

O mais significativo desta cooperação foi verificarmos a importância do diálogo estendida a toda a equipa técnica, e como esse diálogo determinou, e interferiu, positivamente no resultado final. Na nossa opinião, a chave que viabilizou o sucesso deste projeto foi o entendimento transversal durante o processo da importância do contributo de todos para o todo, e não o contributo individual, isolado, que quando é estanque e inflexível se pode revelar limitador do resultado. Ninguém viu a sua parte de forma particularizada, todos a viram como uma meta comum. Esta foi a grande mais-valia desta obra, e de outras, em que cada interveniente reconhece no resultado apresentado o diálogo que estabeleceu e a transversalidade assumida no processo. Através da cooperação, esbateram-se as fronteiras para privilegiar, e fortalecer, a interação.

Reunimos alguns exemplos que julgamos poderem ilustrar o nosso contributo neste processo de trabalho a partir dos desenhos que nos foram facultados e do plano traçado em conjunto.

Por exemplo, foi-nos possível isolar determinados elementos do desenho original, de modo a podermos conferir-lhes uma determinada ação, neste caso para ser apresentada a personagem principal.

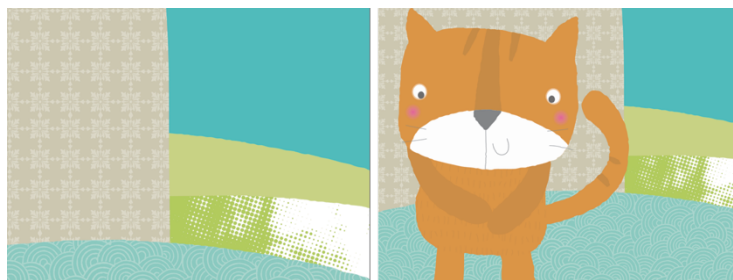


Fig. 56 | Ilustração para o *Gato das Botas*: pormenor e pormenor com sobreposição da personagem principal

Também a partir do desenho original, procurámos seleccionar elementos que, mostrados através de um zoom do desenho, aludissem a espreitar a ação, de outros pontos de vista, oferecendo *novos* planos. Este recurso possibilitou-nos desdobrar a informação da ilustração, possibilitando outras leituras ao público, convocando-o cada vez mais para a leitura da imagem e incluindo-o na narrativa.

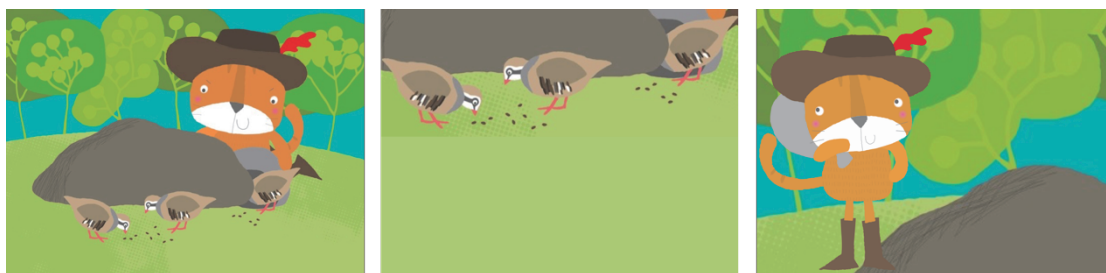


Fig. 57 | Utilização de pormenores da ilustração para sugerir aproximação de planos

O grande plano aproxima, mostra o detalhe, faz com que a nossa atenção não se disperse por múltiplos elementos, que eventualmente façam parte da ação, faz com que foquemos a nossa atenção para o que é, de facto, mais pregnante num determinado momento. Estas duas imagens da personagem do rei, no fundo, replicam, em certa medida, o que descrevemos atrás relativamente aos concertos em que a captação de imagem ao vivo privilegia o elemento mais importante, o solista ou o narrador, em que os destaca, isola, amplia para vislumbre do público presente.

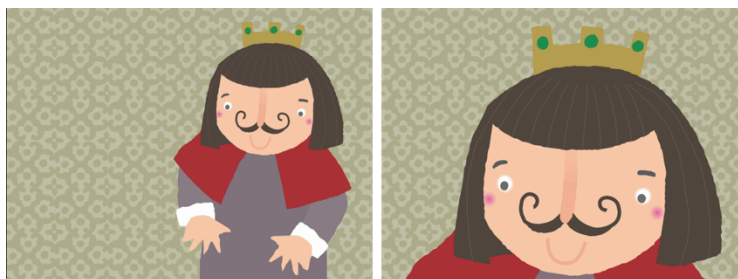


Fig. 58 | Plano geral e grande plano da personagem



Usámos ainda, neste recurso, a sobreposição de certos elementos, o que nos permitiu sublinhar certos aspetos, dotar de aparência detalhes da narração, das ações, dos pensamentos e das emoções das personagens.

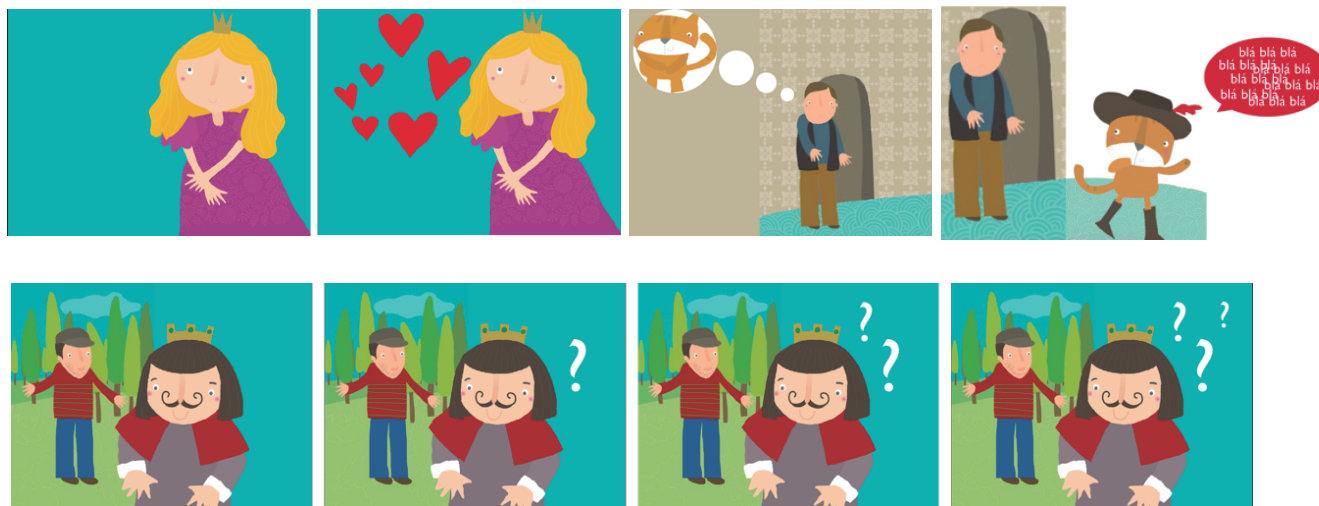


Fig. 59 | Exemplos de imagens que incorporaram outros elementos (texto e imagem) nas ilustrações originais

Também recorremos a alguns efeitos que o próprio software utilizado disponibiliza, para dotar as imagens da surpresa e da espetacularidade que caracterizam certos atos de magia, como este que surge no decorrer da história quando o feiticeiro usa dos seus poderes e se transforma num elefante.



Fig. 60 | Efeito acrescentado à imagem para sublinhar o acontecimento *mágico* da ação

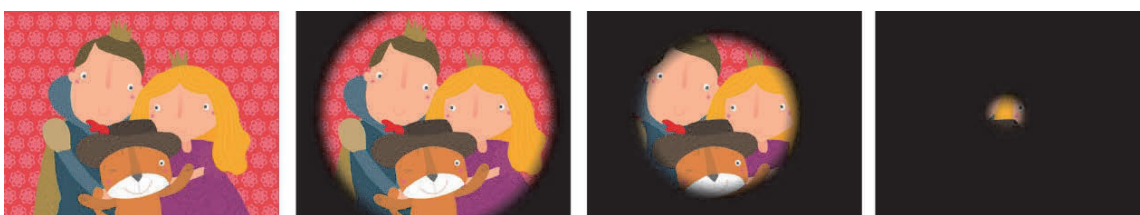


Fig. 61 | Efeito acrescentado à imagem para indicar o final da história

Ou ainda este efeito de *fade out*, tão utilizado na linguagem cinematográfica que informa sobre o final da história, e ao qual recorreremos para esse mesmo efeito.

Pode-se constatar que, na grande maioria dos exemplos que ilustrámos, há subjacente uma linguagem próxima à do cinema, que simula a vivência de determinada realidade que a bidimensionalidade não permite construir da mesma forma. Por outro lado, os conteúdos visuais que propusemos reivindicam para si uma capacidade de dinamizar a ação, assumem-se como ação e aproximam-se, assim, da linguagem que a captação de imagem ao vivo permite e oferece. Não são só os músicos, o maestro, os solistas, ou o narrador que habitam virtualmente a tela; lá, as personagens ficcionais também ganham vida e são o espaço onde se apresentam, se movem e dialogam com toda a performance que o *Concerto* oferece.

Como último exemplo das obras que integrámos neste grupo, falaremos da obra *Pedaços de Lua, para orquestra, narrador e projeção*<sup>76</sup>, que, como o título da obra já indica, contemplou a projeção de imagem como um dos elementos que a sua compositora, Sara Carvalho (1970-), teve em conta quando idealizou como seria a estreia da sua obra em público.

Esta obra foi composta intencionalmente para integrar os CP e a autora sabia antecipadamente da possibilidade de utilizar, e integrar, mais este meio durante o concerto. Quis que a nossa participação não fosse somente a de anexar imagens à sua música, quis ir mais longe, na reflexão durante o processo criativo, prevendo onde as incorporar tendo em conta a sua adequação.

A autora pediu-nos para partirmos do livro *A que sabe a lua?*, um livro da autoria de Michael Grejniec (1955-), integrado no Plano Nacional de Leitura. É um conto que aborda as questões da partilha e da entreajuda, protagonizado pelos animais da selva curiosos de como será a lua, vista por eles sempre de tão longe. Organizam-se entre si para chegarem até ela, numa missão que só é possível com a ajuda de todos.

---

<sup>76</sup> CP44.

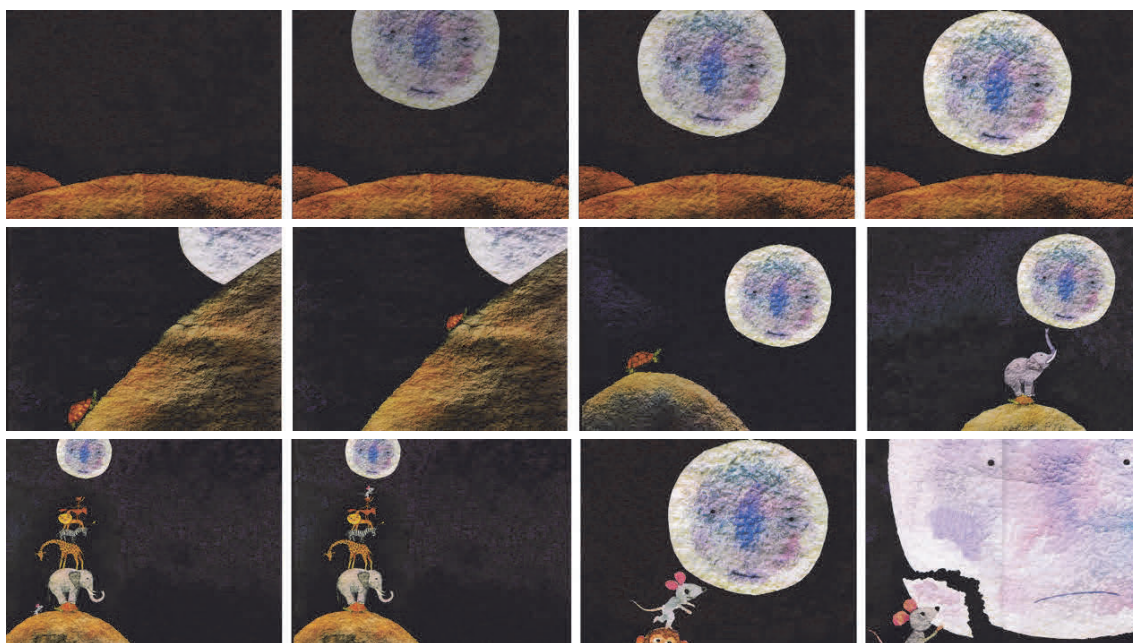


Fig. 62 | Sequência de imagens que acompanham o percurso de cada uma das personagens na história Pedacos de Lua

Sara Carvalho compôs a partir dessa história e a sua “organização musical baseia-se nos esquemas narrativos pré-concebidos, e vai-se repetindo com diferentes durações temporais, tentando apoiar e enriquecer o discurso narrativo da história e da imagem. As ideias, os *leitmotive* e os temas musicais foram pensados de forma a sublinhar os diferentes momentos da história e da ilustração pensada por Grejniec”<sup>77</sup>.

Trabalhámos as imagens de modo a aceder ao que ela expectava alcançar com a sua obra. Seguimos os seus conselhos, pedidos e sugestões e, sempre que necessário, contrargumentamos de modo a otimizarmos o meio de alcançar os objetivos pretendidos.

Neste processo de trabalho, como em outros já referidos atrás, foi muito importante o papel de toda a equipa de trabalho, numa metodologia que permitiu somar os contributos, o conhecimento e o ponto de vista de cada elemento, em prol do resultado final. Outro aspeto preponderante foi termos tido sempre a possibilidade de, através das reuniões que realizámos, mas sobretudo com os ensaios, ajustarmos pouco a pouco a nossa proposta até à versão final que viria a ser apresentada.

#### 4.5 GRUPO 5 – OBRAS EVOCADORAS DE LUGARES

No último grupo de obras, situámos as que considerámos que estabelecem uma relação direta a um lugar concreto ou a uma referência geográfica. Essa referência pode ser concreta ou apenas sugerida pela obra musical, assim como pode ter que ver com a origem dos instrumentos ou da própria música.

<sup>77</sup> In *programa de sala* do referido concerto. *Notas* da autoria de Jorge Castro Ribeiro.



Realçamos o concerto número 24, protagonizado pelos *Drumming GP*, e pelo convidado Matchume Zango, cujo título era *Estou(me) a Marimbar: uma volta ao mundo em música para marimba*. Todas as obras foram compostas para um instrumento específico, as marimbas, e o programa dos *Drumming* permitiu “uma panorâmica de vários estilos e vários géneros musicais de diferentes continentes que têm como ponto de partida a marimba, em diferentes configurações”<sup>78</sup>. As oito obras desse concerto referem-se a países tão diversificados como Madagáscar, Tanzânia, Moçambique, Indonésia, México ou Japão.

Os recursos de imagens que escolhemos utilizar nesse concerto foram diversificados. Usámos *imagem fixa* e *imagem em movimento*, com variações de índices de figuratividade entre obras, mas todos os recursos apontaram para um objetivo primordial: possibilitar visualmente uma certa representatividade do país citado pela obra musical.

No caso das obras em que participou Matchume Zango, natural de Moçambique, não como solista porque não tocou sozinho, mas com o protagonismo de um convidado especial, mais uma vez privilegiámos a captação da sua atuação em detrimento da projeção de conteúdos produzidos por nós.

Apresentamos, agora, alguns exemplos do que propusemos para cada obra (tendo em conta o país), imagens alusivas a essas culturas, aos seus costumes e tradições, aos seus instrumentos e dança, aos seus habitantes, aspetos que porventura estiveram, igualmente, presentes na génese da obra musical e que permitiram dar a conhecer ao público um pouco desse lugar geográfico.

#### INDONÉSIA – *Pulau Dewata* de Claude Vivier (1948-1983)

Esta obra explora as sonoridades dos instrumentos da ilha de Bali - o famoso Gamelão constituído por diversos xilofones, metalofones e outros instrumentos de percussão - bem como os seus complexos ciclos rítmicos e estruturas formais.

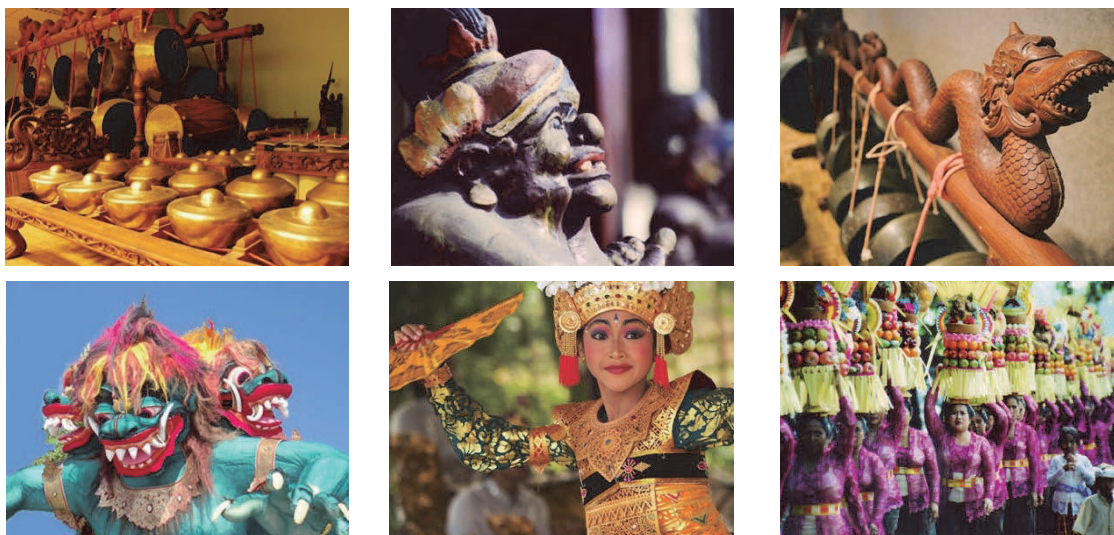


Fig. 63 | Fotografias relativas à Indonésia: trajes, danças e instrumentos

<sup>78</sup> In *programa de sala* do referido concerto. *Notas* da autoria de Jorge Castro Ribeiro.

GUATEMALA E MÉXICO – *El Grijalva* de René Nandayapa

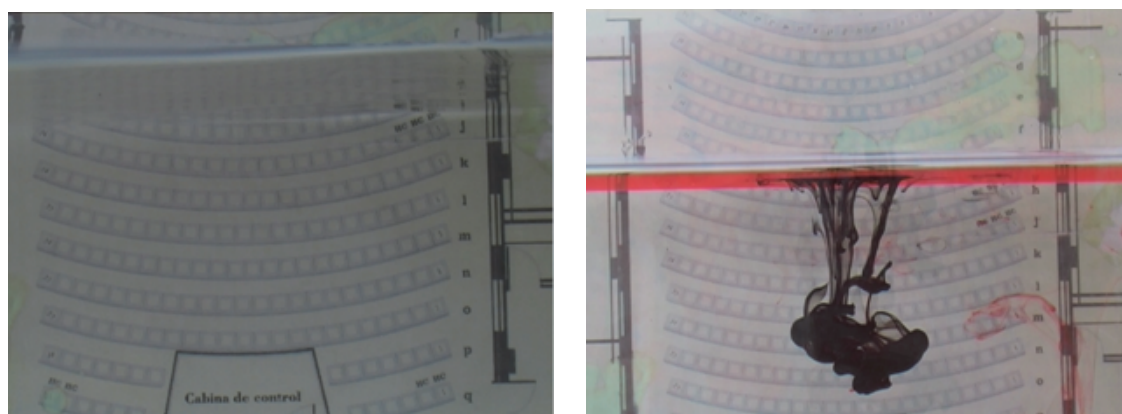
Nesta peça são apresentadas várias músicas populares do México e Guatemala que exploram todas as possibilidades rítmicas, virtuosísticas e a grande extensão da marimba, tocada por seis músicos em simultâneo.



Fig. 64 | Fotografias da atividade têxtil tradicional na Guatemala

No caso de *Suite*, de Takayoshi Yoshioka, a obra usa referenciais da música do Japão, e o recurso utilizado foi *vídeo*, em que explorámos uma linguagem minimalista, com subteis referências cromáticas e como *pano de fundo* uma representação de uma sala de espetáculo. Concebemos o vídeo a partir do registo de um pequeno contentor com água, onde fomos depositando tinta da china (diferentes cores) para que esta se expandisse e contaminasse a transparência da água, inicialmente pura. Os acrescentos da tinta foram determinados por momentos específicos sugeridos pela obra musical, procurando representar os momentos de maior e menor densidade instrumental através da presença de maior ou menor densidade de tintas que conquistavam o seu espaço, expandindo-se lentamente.

JAPÃO – *Suite* de Takayoshi Yoshioka (1909-1984)



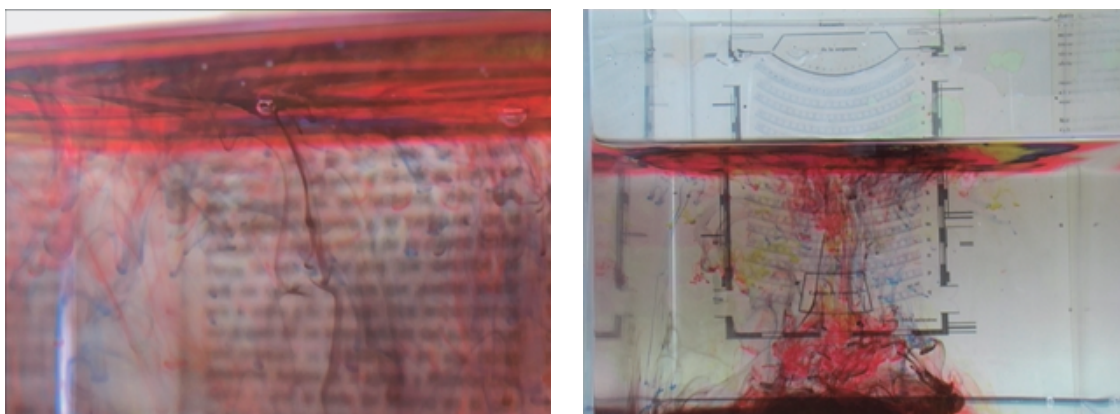


Fig. 65 | Imagens do vídeo realizado para a obra *Suite*

A referida obra musical caracteriza-se pelo seu ritmo pausado, conduzido pelo timbre da marimba japonesa, que nos estimula a assumirmos uma postura contemplativa, como se visualizássemos, através das tintas e da água, o tempo, as notas, o tempo das notas. Talvez seja uma *banda visual* da música?

Procurámos, ao longo deste capítulo, evidenciar as motivações subjacentes a algumas das opções tomadas ao longo dos anos em que elaborámos propostas visuais para os CP e, também, apoiar a descrição que fizemos dos procedimentos, do processo de trabalho e dos resultados finais apresentados ao público, através da seleção e exibição de alguns exemplos que possam ajudar a tornar *visíveis* alguns momentos dos referidos CP. A diversidade de estratégias e recursos utilizados, que tentámos ilustrar, ganha outra dimensão e outro sentido quando a confrontamos com as referências enunciadas e exploradas no capítulo anterior. Procurámos, através da seleção e apresentação destes exemplos, confirmar as motivações que nos levaram a este estudo, desvendando a forma como pudemos experimentar, testar e aferir sobre tão diversificadas soluções que a prática continuada nos permitiu.

Partimos para este trabalho com inquietações que expressamos logo de início, relacionadas com o papel da imagem nos concertos de música e sobre a melhor forma de estabelecer, e tirar partido, nesse diálogo. A confrontação com os contributos teóricos, assim como com projetos semelhantes ao nosso (utilização de conteúdos visuais em concertos) foi um auxílio muito importante para compreendermos o papel da imagem, e as diferentes funções que pode assumir neste contexto específico.

Deste modo, a reflexão e tomada de consciência ampliaram a nossa capacidade de crítica relativamente ao trabalho prático desenvolvido, e consolidaram a fundamentação acerca dos processos e resultados finais apresentados.

Por isso, descrevemos neste capítulo alguns fragmentos de um longo percurso, insistindo que em cada exemplo apresentado os recursos, ponderados de acordo com os objetivos para a sua utilização nos concertos, levantaram, cada um deles, questões intrínsecas à imagem e suas características e ao processo de comunicação de que o design se ocupa.

Em cada concerto, as imagens estruturadoras apresentam a função de prestar um apoio, ao mesmo tempo que se assumiam como um outro contributo no concerto capaz de ampliar a experiência do público e de lhe *ensinar*, através de outros conteúdos, uma outra linguagem.

Assim, neste capítulo desvendámos alguns desses conteúdos visuais, que nos pareceram ilustrativos dos diversificados recursos, estratégias e objetivos delineados ao longo dos CP para cada obra, de modo a podermos, no capítulo seguinte, fazer a apresentação do estudo exploratório, decorrente das questões de investigação. Essa apresentação inclui a análise de todos os recursos visuais utilizados durante as nove temporadas de CP a partir dos parâmetros que determinámos, assim como a apresentação das estratégias de design utilizadas, refletindo sobre a sua adequação e produtividade em determinada obra musical e sobre como a imagem estabelece um diálogo com a música, explicitando porventura coisas diferentes ao público que assiste.

## 5 CONCERTOS PROMENADE APRESENTAÇÃO DO ESTUDO EXPLORATÓRIO

Dedicaremos este capítulo à caracterização dos três instrumentos de análise utilizados no decurso das duas fases de recolha de dados, bem como à apresentação e discussão dos resultados do estudo exploratório. Optámos por proceder à apresentação e discussão conjunta dos resultados em cada uma das etapas (§ 5.2. e 5.3.), reservando uma secção final (5.4.) para a discussão geral do estudo e para as respostas possíveis às questões de investigação.

A primeira fase do estudo refere-se, de forma mais específica, à efetivação dos CP, o que justifica a extensão da análise efetuada, avaliando a ação da designer através dos parâmetros de sistematização das estratégias de design mobilizadas em cada uma das temporadas. Explicitaremos os procedimentos e instrumentos utilizados para tal, convocando informações já enunciadas e tratadas no capítulo 3 e que agora serão direcionadas para a compreensão de certos aspetos do estudo. Ainda relativamente a esta primeira fase, apresentaremos o inquérito dirigido ao público, acerca da presença da imagem nos concertos, bem como os respetivos resultados, que serão, igualmente, objeto de análise e discussão.

Na segunda fase, apresentaremos outros instrumentos e procedimentos, uma vez que tivemos a oportunidade de participar na apresentação de um concerto realizado no CMP, o que nos permitiu avaliar, num contexto exterior aos CP, o papel da imagem em espetáculos musicais, fornecendo-nos, deste modo, um ponto de referência para uma análise sustentada em dados distintos. O nosso contributo passou pelo desenvolvimento de conteúdos visuais para as obras que iriam ser tocadas na iniciativa, aberta ao público, que o CMP organizou, com o intuito de aferirmos possíveis ganhos ou perdas da contribuição da imagem para uma melhor apreensão dos conteúdos musicais em ambientes educativos. Para tal, elaborámos um questionário dirigido aos alunos que assistiram ao concerto<sup>79</sup>: um grupo sem a presença da imagem (grupo A) e outro grupo com a presença da imagem (grupo B). Apresentaremos descritivamente todo o processo, assim como o resumo e análise dos resultados desta segunda fase do estudo.

Começaremos por apresentar as motivações que nos levaram a desenvolver o estudo exploratório, decorrentes das questões de investigação e dos objetivos que nos levaram à elaboração desta dissertação.

---

<sup>79</sup> O concerto do CMP foi aberto ao público, mas a sessão, dirigida a estes alunos, foi, como descreveremos adiante, disponibilizada apenas para os dois grupos convidados.



## 5.1 MOTIVAÇÕES, QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO E OBJETIVOS

Como já anteriormente afirmámos, este trabalho de investigação decorre da nossa experiência profissional iniciada em 2006, como designer multimédia em concertos de música clássica e contemporânea, mais especificamente em nove temporadas dos CP do Coliseu do Porto (2005/06 até 2013/14), sob direção artística do Maestro Cesário Costa até junho de 2011 e, a partir desse ano, do musicólogo Jorge Castro Ribeiro, no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Os concertos tiveram uma periodicidade mensal de setembro a junho, ocorreram durante a parte final das manhãs de domingo e registaram uma média de 800 espectadores, o que, no final das nove temporadas, permite contabilizar mais de 100.000 espectadores presentes.

Durante as nove temporadas de CP, o número de concertos realizados rondou os 100, tendo a nossa análise incidido apenas sobre 82 desses concertos, uma vez que excluímos os que foram apresentados mais do que uma vez, assim como os casos muito raros em que se prescindiu da presença de conteúdos visuais.

Os 82 concertos contaram com a presença de 22 orquestras distintas, da *Banda Sinfónica Portuguesa* e do grupo de percussão *Drumming GP*. Em determinados concertos, para além da orquestra, estiveram presentes outros músicos — solistas e cantores —, que foram convidados com o propósito de participarem em programas musicais específicos.

O projeto, construído a partir de concertos de música erudita de diferentes géneros, estilos e épocas, com a duração média de 90 a 120 minutos, contou com a participação de orquestras, solistas e artistas de várias artes do espetáculo, sempre apresentados e contextualizados pelo apresentador. Da estrutura de cada concerto fez obrigatoriamente parte uma intervenção visual especificamente elaborada de acordo com o programa definido e com as preocupações didáticas e/ou lúdicas sugeridas pelo musicólogo.

Desse modo, e uma vez que o objetivo-base definido para o projeto dos CP foi criar uma cultura musical básica centrada no núcleo familiar, juntando várias gerações e níveis etários num mesmo espetáculo. Para cada programa musical, enquanto designer, centrámos a nossa intervenção na conceção e na produção da estratégia comunicativa capaz de contribuir para o desenvolvimento da literacia do público.

Para além deste aspeto, procurámos concretizar outros objetivos ao longo da dissertação e com reflexo particular no estudo que estamos agora a apresentar:

- Sistematizar e analisar a implementação de estratégias de design para a compreensão de conteúdos visuais e musicais, e, portanto, contribuir para o desenvolvimento da literacia de um público, assumindo dessa forma uma intencional preocupação com a dimensão educativa.
- Desenvolver e implementar diferentes recursos para uma avaliação qualitativa das estratégias implementadas.
- Identificar eventuais contributos do design para a receção e fruição das peças musicais.

- Identificar a importância do audiovisual enquanto reforço para o envolvimento do público durante os espetáculos.
- Avaliar as consequências da presença da imagem nos concertos, ao nível da assimilação de conteúdos, da compreensão e fruição dos objetos artísticos musicais.

E foi exatamente a frequência de realização dos concertos que motivou a reflexão subjacente a este projeto de tese, inicialmente como uma *inquietação* e, posteriormente, como uma interrogação mais sistemática, em cada um dos concertos, sobre se as estratégias de design e os conteúdos visuais escolhidos seriam ou não eficazes, se a nossa interpretação respeitaria o conteúdo musical e se seria ou não possível, através do design, contribuir eficazmente para promover a compreensão e fruição do espetáculo, do todo musical e visual do qual a proposta gráfica passou a fazer inevitavelmente parte integrante.

Se é verdade que as numerosas experiências nos permitiram diversificar estratégias que, até iniciar este estudo, apenas poderiam ser classificadas como mais ou menos interessantes e coerentes, no âmbito de cada concerto realizado, também é verdade que, por esse motivo, sentimos a necessidade de estudar as tipologias e os diferentes papéis que podem desempenhar em cada contexto, para aí suportar este estudo.

Para ultrapassar incertezas sobre o contributo de design na fruição e apreensão de conteúdos informativos, no âmbito da divulgação e da pedagogia, tornou-se também óbvio que as opiniões esparsas recolhidas entre os elementos do público poderiam não ser um retrato fiel das suas avaliações dos concertos a que assistiam, ao contrário de um inquérito expressamente onde consequentemente, as perguntas aos espectadores fossem direcionadas para aspetos específicos relativos ao papel da imagem nos concertos, o que não se obteria numa conversa informal sobre o assunto. Analisar e sistematizar estratégias, do ponto de vista da eficácia comunicativa, e ouvir o principal sujeito da nossa atividade — o público — implicou registar de forma sistemática o que cada indivíduo apreendeu da experiência que lhe foi proporcionada.

Analisámos 82 concertos que reuniram ao todo 280 obras, tendo sido uma opção analisar cada obra como um todo (sem especificarmos cada uma das suas partes), de forma a restringir a extensão da análise. Estas obras foram, como já referimos, no capítulo 2, classificadas e organizadas em cinco grupos distintos, de modo a podermos efetuar uma análise mais enquadrada.

O trabalho prático, centrado na conceção e na produção de estratégias comunicativas que contribuíssem para o desenvolvimento da literacia do público, impulsionou esta investigação, ou seja, mobilizámo-nos pela necessidade de avaliar as consequências da presença da imagem nos concertos, ao nível da assimilação de conteúdos, da compreensão e fruição dos objetos artísticos musicais.

Por isso, conduzimos a nossa investigação de modo a encontrarmos resposta para determinadas inquietações que a ponderação sobre as estratégias de design desde sempre nos



levantou. As questões que enunciámos relacionam-se com as dimensões *técnica*, ou seja, de conceção e concretização da proposta visual (questão 4), e *pragmática*, dividindo-se esta última em duas áreas: o efeito geral das propostas sobre o público e, em particular, o seu (desejável) efeito educativo (questões 1-3).

Assim, elaborámos quatro questões amplas que ajudaram a estruturar o nosso estudo às quais procuraremos dar resposta:

1 – O design de comunicação promoveu a mediação entre a imagem e a música. A perceção da imagem exige atenção, dividindo a atenção que o espectador podia dedicar à música. O design de comunicação, organizando uma relação ecológica entre a imagem e a música, interfere com certeza também na perceção e na leitura do objeto artístico, ainda que tal possa não corresponder inequivocamente a um deficit de atenção, antes podendo potenciar (ou não) a atenção, a concentração ou a capacidade de fruir a música. De que forma a componente visual interfere na perceção, memorização e fruição que o público possa ter do espetáculo a que assiste?

2 – Estando presente nos objetivos dos concertos uma atitude de promoção da sua compreensão em que medida os discursos visuais auxiliam no entendimento, porventura complexo, dos conteúdos musicais que se pretendem ampliar?

3 – Sendo os ambientes sonoros dos concertos frequentemente primordiais no envolvimento atencional do público, que importância pode ter a experiência audiovisual proporcionada enquanto reforço, para além da estritamente musical e da estritamente visual ocupada pelos próprios músicos e instrumentos, o envolvimento do público durante os espetáculos?

4 – No caso particular dos *Concertos Promenade* que exibem de forma evidente uma perspetiva educativa, tentando várias estratégias de promoção da atenção do público jovem e da sua participação efetiva no concerto, através de uma atitude de escuta ativa, mas também através da resposta a questões ou outras formas de intervenção, que aspetos da produção visual dos espetáculos, no âmbito do design de comunicação, podem contribuir para a compreensão de conteúdos visuais e musicais?

A resposta às três primeiras questões encontra-se, em boa medida, nos inquéritos que propusemos quer ao público dos CP, quer ao público que assistiu ao concerto no CMP, sendo importante cruzar essas reações com as várias dimensões das propostas gráficas delineadas.

A resposta à quarta questão situa-se, essencialmente, no estudo que desenvolvemos sobre objetivos, recursos e estratégias mobilizados durante a elaboração das propostas visuais ao longo das nove temporadas dos CP. Pela sua centralidade no contexto de uma dissertação

em design de comunicação, considerámos oportuno formular cinco subquestões de investigação que decorrem desta que apresentaremos em 5.2.1.1. Deixamos para esse momento a apresentação dessas subquestões por fazerem mais sentido após a definição da estrutura de análise e a identificação e sistematização dos parâmetros mais relevantes. Procuramos, deste modo, ser fiéis ao rumo que o nosso percurso investigativo e reflexivo assumiu.

## **5.2. PROCEDIMENTOS E INSTRUMENTOS UTILIZADOS NA PRIMEIRA FASE DE RECOLHA DE DADOS**

A primeira fase do estudo divide-se em duas etapas. Na primeira procedemos à análise pormenorizada dos recursos visuais mobilizados ao longo das nove temporadas dos CP, procurando encontrar e explicitar regularidades na forma como foram equacionados os recursos e as estratégias mobilizados, tendo em consideração os oito parâmetros que apresentaremos em 5.2.1.1.

Na segunda etapa, avaliamos os inquéritos feitos ao público no último concerto, como forma de compreender os eventuais efeitos da proposta visual sobre as perceções que os espectadores construíram. Deste modo, estaremos a verificar, neste percurso, a existência e a dimensão das relações entre as estratégias de design implementadas e os efeitos provocados nos seus destinatários.

### **1ª FASE DO ESTUDO: CONCERTOS PROMENADE**

#### **5.2.1. ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS DE DESIGN E RECURSOS UTILIZADOS NOS CONCERTOS NAS TEMPORADAS DE 2005 A 2014 (A)**

Uma apresentação produtiva das estratégias e dos recursos envolve enquadrá-los no âmbito de uma estrutura de análise capaz de dar conta da complexidade do processo subjacente à elaboração de propostas gráficas para um espetáculo da natureza dos CP. Na verdade, tendo estes concertos um propósito educativo, existe a necessidade de definir o que é possível fazer, com que meios e com que finalidades.

Assim, num primeiro momento, procedemos à esquematização da estrutura de análise considerada ao longo da investigação, especificando oito parâmetros envolvidos na sistematização das estratégias de design e os procedimentos adotados na análise da forma como foram estrategicamente mobilizados os recursos.

Só deste modo, e posteriormente, se tornou viável a apresentação dos resultados obtidos na contabilização da ocorrência dos referidos parâmetros em cada uma das 280 obras dos CP. Num segundo momento, evidenciamos os valores registados, tendo optado por proceder à análise e discussão imediatas desses resultados, sem prejuízo de voltarmos a alguns aspetos mais relevantes numa fase mais holística da apresentação crítica do estudo (§ 5.4.).

### 5.2.1.1. DEFINIÇÃO DA ESTRUTURA DE ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS DE DESIGN UTILIZADAS

Passamos agora à apresentação dos recursos, das estratégias de design utilizadas e dos parâmetros adotados, refletindo sobre a sua adequação e produtividade como parte da estrutura de análise delineada. Faremos, de seguida, a identificação dos parâmetros avaliados nessa tarefa (A), assim como a descrição dos procedimentos inerentes à análise dos recursos utilizados estrategicamente pelo design (B).

#### A. IDENTIFICAÇÃO DE PARÂMETROS PARA A SISTEMATIZAÇÃO DAS ESTRATÉGIAS DE DESIGN

A nossa maior expectativa nesta fase do projeto foi procurar estabelecer uma relação entre os recursos utilizados e as estratégias e os objetivos pretendidos, em cada CP, e mais especificamente para cada obra. Fizemos a verificação de todo o material elaborado e apresentado ao longo das nove temporadas, classificando-o, em cada uma das obras, segundo oito parâmetros, enunciados Tabela 2:

Tabela 2 | Parâmetros considerados na análise das estratégias de design dos CP

PARÂMETROS	ESPECIFICAÇÃO
Dimensão	<i>unimodal, bimodal</i>
Imagem	<i>ótica, gráfica, mista</i>
Movimento	<i>sim, não</i>
Recursos (por grupos)	<i>imagem com movimento, imagem fixa, texto</i>
Índices de figuratividade	<i>figurativa, abstrata, simbólica</i>
Estratégias	<i>duplicar, expandir</i>
Tipologias textuais	<i>designativo, narrativo, explicativo, descritivo</i>
Objetivos	<i>lúdico, informativo, decorativo</i>

#### 1. Dimensão

- 1) unimodal
- 2) bimodal

Quando definimos os parâmetros de análise, começámos por entender ser útil clarificar as modalidades envolvidas na produção e concretização dos CP. Pela sua natureza e pela natureza do trabalho subjacente à sua preparação, todos os concertos são multimodais, envolvendo, simultaneamente, imagem, texto e som. Deste modo, o que queremos valorizar ao identificar esta dimensão é o tipo ou tipos de recursos mobilizados no exercício de produção visual dos concertos.

Assim, procedemos à distinção entre as dimensões texto e imagem, identificando, no parâmetro *dimensão*, dois tipos: *unimodal* e *bimodal*. Referimo-nos a um tipo *unimodal*

quando determinado recurso se inclui num único modo, texto ou imagem. Das 280 obras analisadas, verificamos que somente seis recorreram apenas ao texto. Em todas as outras obras associámos sempre à imagem outros recursos como a *legenda*, as *designações*, os *títulos*, a *ficha técnica* ou as *perguntas*, o que lhes conferiu uma dimensão bimodal.

Apesar de seis obras terem mobilizado apenas um recurso de natureza verbal, todos os concertos evidenciaram uma dimensão *bimodal*, uma vez que, em todos eles, sem exceção, se verificou a utilização combinada de recursos que se inserem nestas duas modalidades pelo menos numa das obras executadas durante o concerto.

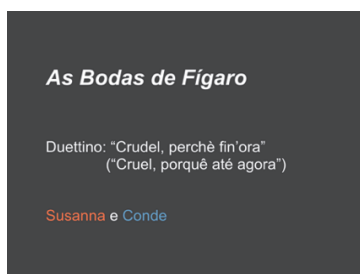


Fig. 66 | Recurso *unimodal*

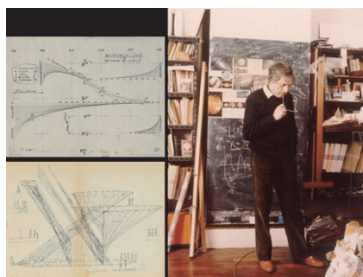


Fig. 67 | Recurso *unimodal*



Fig. 68 | Recurso *bimodal*

## 2. Tipos de *Imagem*

- 1) ótica
- 2) gráfica
- 3) mista

No parâmetro *imagem* usamos dois tipos de imagem da tipologia proposta por Mitchell (1994), a *imagem ótica* e *gráfica*, às quais anexamos uma outra: a *imagem mista*. De acordo com o autor, nossa análise consideramos *imagens óticas* todas as imagens captadas (mecanicamente) do real através das possibilidades técnicas e, por esse motivo, são as que apresentam maior índice de fidelidade ao real.

As *imagens gráficas* são todas as que são produzidas por mão humana com ou sem apoio digital. Representam um tipo de imagens que podem ou não evocar o real, mas que não o reproduzem sem intervenção pois acumulam um sentido latente da intencionalidade comunicativa de quem as produz. Desse modo, a percepção e leitura destas imagens por parte do observador revela-se mais desafiante e produtora de outros sentidos mais produtores de sentidos. Não queremos com isto dizer que as *imagens óticas* sejam desprovidas de intencionalidade comunicativa por parte de quem as capta, ou que não sejam/possam ser também elas uma resposta igualmente válida para a transposição de determinados conceitos e ideias. É igualmente um ato criativo em que o motivo, o modo de captação, o enquadramento, a escolha dos meios técnicos, fazem parte desse processo, com a particularidade de estas imagens dependerem em grande medida do resultado ditado pela mecânica processual em detrimento da mão humana.

Classificamos como *imagens mistas* as que derivam da combinação entre *imagens óticas* e *imagens gráficas*. Neste contexto, a opção combinatória poderá constituir um benefício para a elaboração de propostas no âmbito do design, uma vez que cria a possibilidade de conjugar, por exemplo, imagens captadas com elevados índices de figuratividade com outros tipos de imagens, sendo que esse contraste se afigura como potenciador da diversificação e dos efeitos produzidos pelas estratégias gráficas.

Na verdade, o ato de anexar imagens a outras imagens permite não só expandir o conteúdo, como também as possibilidades de interpretação. Visualizar um vídeo *per se* (que já exige uma leitura e interpretação por parte de cada sujeito) é diferente de o vermos modificado pela presença de outros recursos, sobretudo pela *estranheza* que qualquer outro elemento alheio a este meio provoca, o que contribui para compreender a valorização que as estratégias gráficas assumem no contexto. Por exemplo, quando juntamos a um vídeo que captou uma paisagem urbana fotografias documentais (na sua totalidade ou apenas pormenores) validadas por um determinado critério, tal exige a atenção do espectador para possibilitar a sua leitura e compreensão, de modo a perceber que já não se trata, unicamente, de uma imagem real, mas sim de uma imagem que somou partes do que se quer dizer e mostrar e que carece de um olhar mais particular e atento sobre cada detalhe. Este tipo de imagens (*mistas*), talvez mais do que outros, conduz necessariamente a um maior e mais direcionado esforço de interpretação do observador.

Identificamos, neste cenário, duas consequências importantes da combinação de imagens. Por um lado, sejam ou não do mesmo tipo (e até com elevado índice de figuratividade), a sua junção afasta o resultado final da realidade devido à manipulação efetuada. Assim, é provável que numa *imagem mista*, à medida que nos afastamos de uma figuração, convoquemos de forma mais intensa a interpretação. Por outro lado, as *imagens mistas* permitem ainda conjugar recursos, verbais, complementando, assim, o conteúdo considerado como mais relevante, ainda que tal signifique aumentar o nível de redundância. Nesses casos, a combinação de imagens contribui para acrescentar objetivamente conteúdo, no sentido de facilitar uma compreensão mais imediata e objetiva.

### 3. *Movimento*

- 1) sim
- 2) não

Relativamente a este parâmetro, procurámos identificar as imagens dotadas de *movimento*, para um melhor entendimento, através da nossa análise, da sua pertinência e eventual correlação entre o determinado tipo de obras e a existência ou não de movimento. Na verdade, nas estratégias delineadas no âmbito dos CP, todos os recursos relacionados com o vídeo (recursos 1, 2 e 3) envolveram movimento, uma vez que seria possível a utilização de vídeo com planos estáticos, mas tal não aconteceu. Quisemos explicitar, para todos os

outros recursos, apesar da sua condição estática (ex.: fotografia, desenho, pintura, escultura, esquema/diagrama), as estratégias de sugestão de movimento, clarificando as razões dessa opção.

#### 4. Tipos de *Recursos* verbais e visuais

O parâmetro *movimento* torna-se, igualmente, relevante para estabelecer uma hierarquia interna num outro parâmetro: os *recursos*. Utilizámos uma grande diversidade de recursos, o que nos levou a refletir sobre as características de cada um deles e sobre os motivos que nos teriam levado à sua seleção e consequente utilização. É possível organizar estes recursos em dois grandes grupos, conforme se torna explícito na Tabela 3: os *recursos* visuais, que envolvem *imagens com movimento* e *imagem fixa*, e os *recursos* verbais.

Tabela 3 | Recursos Visuais e Verbais utilizados na produção gráfica dos CP

RECURSOS VISUAIS		RECURSOS VERBAIS
<i>Imagem com movimento</i>	<i>Imagem fixa</i>	<i>Texto</i>
1. Vídeo 2. Vídeo + [com outro(s) recurso(s)] 3. Vídeo com pós-produção  19. Captação de imagem	4. Fotografia 5. Fotografia + [com outro(s) recurso(s)] 6. Fotografia com pós-produção 7. Desenho 8. Desenho + [com outro(s) recurso(s)] 9. Caricatura 10. Ilustração 11. Pintura 12. Escultura	13. Esquema/Diagrama 14. Legendas 15. Designações 16. Títulos 17. Ficha Técnica 18. Perguntas

A definição dos parâmetros da nossa análise foi agulhada por esses recursos, organizados de acordo com uma lógica motivada pela constatação das afinidades e diferenças entre recursos tão distintos. Cada recurso trazia contributos específicos, estabelecia com o público uma relação particular e disseminava, de forma única, cada conteúdo em prol de cada motivo. Quando nos consciencializámos de tudo isso, surgiu a necessidade de construir uma tabela, na qual distinguimos os recursos que utilizam pela utilização da imagem *com* ou *sem* movimento, onde diferenciámos as imagens quanto à sua produção e aos seus índices de figuratividade, anotando em que circunstâncias e de que modo surgiam tipologias textuais diversas, ou como é que estrategicamente e com que objetivo utilizámos, durante os concertos, cada um dos 19 tipos de recursos identificados, e que iremos de seguida apresentar.

Os recursos 1, 2 e 3 referem-se todos à utilização de vídeo, no entanto, optámos por diferenciar três subcategorias: 1) *vídeo*, quando nos referimos à sua utilização após a sua captação sem qualquer intervenção da nossa parte; 2) *vídeo combinado com outro recurso*, quando ao vídeo (imagem captada) associamos outro(s) recurso(s), como, por exemplo, texto verbal (recursos como *legendas*, *designações* ou *títulos*) ou imagens com diferentes características e proveniências (recursos como fotografia, desenho, ilustração,

pintura ou escultura); 3) *vídeo com pós-produção*, quando resulta da manipulação do material captado, com o intuito de intensificar o significado das imagens na elaboração duma narrativa, tirando partido de recursos técnicos e artísticos que o contexto criativo da pós-produção permite.

Os recursos 4, 5 e 6 incluem a fotografia e diferenciam-se entre si pelos critérios que expusemos anteriormente relativos aos recursos de vídeo. Como no vídeo, utilizámos fotografias da nossa autoria, ora selecionadas da nossa fototeca, ora captadas propositadamente, mas também fotografias de outros autores oportunamente citados no respetivo concerto. Houve várias razões que nos levaram a este procedimento, sendo a mais relevante a pertinência de determinado material de arquivo, singular e não contemporâneo.

Os recursos 7 e 8 incluem o desenho, isoladamente ou combinado com outro recurso.

A caricatura, apesar de pertencer à mesma categoria, é um tipo de desenho com características muito específicas, e por essa razão optámos por a categorizar isoladamente.

A ilustração, a pintura e a escultura, pelas suas características gráficas e estéticas e pela vasta produção que estas áreas nos disponibilizam, foram muito utilizadas. As suas características permitiram uma grande adaptabilidade para uma utilização objetiva, como, por exemplo, a citação histórica através da pintura, ou a animação e manipulação das ilustrações para evidenciar o texto subjacente. Além disso, abordarmos os conteúdos musicais por via das artes plásticas expandiu o sentido dos mesmos e o incremento da literacia do público.

Os recursos seguintes da nossa lista são os que integraram explicitamente texto, para além do que designamos como *separadores*, ou seja, a imagem entre cada obra que continha as informações sobre a música e o seu compositor.



Fig. 69 | *Separador*, com imagem e texto



Fig. 70 | Recurso *títulos* combinado com *ilustração*

O recurso 13, esquema/diagrama, destina-se a informar explicando graficamente através da representação sumária de um discurso ou de uma obra, que clarificasse uma qualquer dimensão da sua estrutura, as relações e as funções das partes de um todo, por exemplo, exibindo uma síntese esquemática da obra musical, apresentando as suas partes, evidências ou exemplos escolhidos para ilustrar a obra.



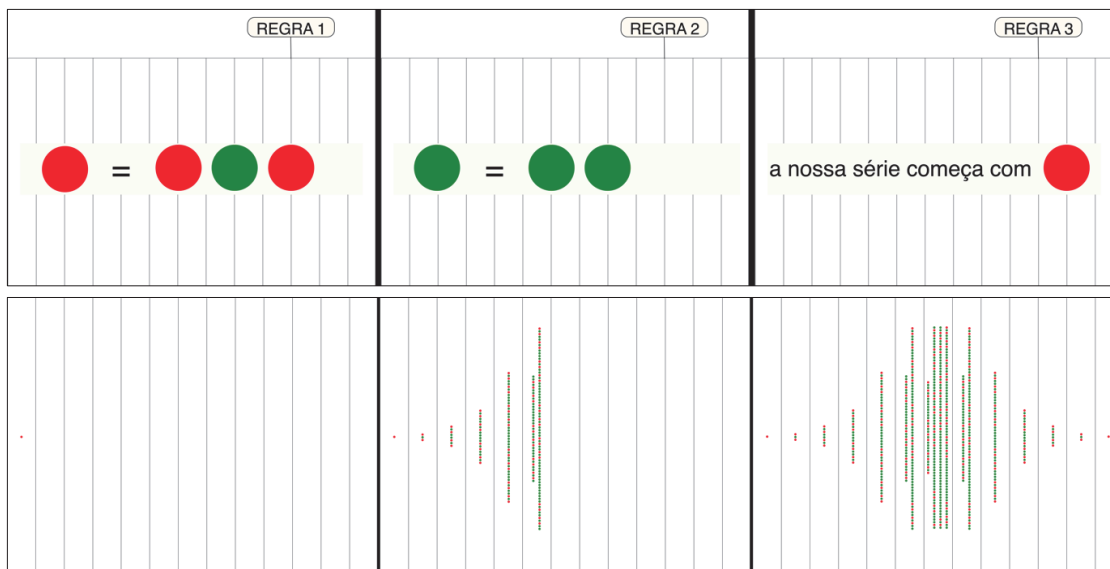


Fig. 71 | Recurso *esquema/diagrama*

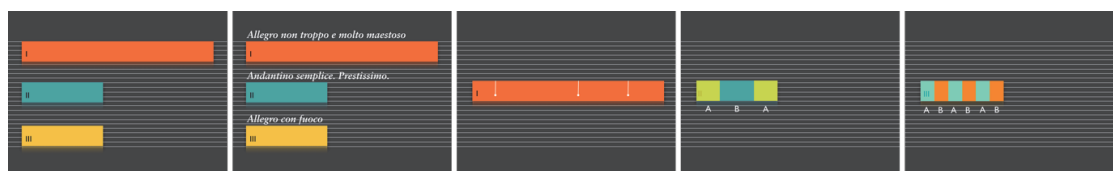


Fig. 72 | Recurso *esquema/diagrama*

O recurso *legendas* (informação escrita) foi utilizado como auxílio para compreender ou interpretar determinada imagem ou audição durante os CP. Também foi utilizado para tradução de texto de outra língua ou para facilitar a identificação de algo. O recurso *designações* foi aplicado sempre que precisámos de indicar, nomear ou significar conteúdos. Os *títulos* proporcionavam a visualização dos nomes dos andamentos das obras musicais como informação extra à informação dos *separadores*.



Fig. 73 | Recurso *legendas*; o 2º e o 3º exemplos combinados com *captação de imagem* da orquestra

Os últimos três recursos da nossa lista foram utilizados praticamente a 100% nos CP, como se poderá verificar na apresentação dos resultados. Tiveram um papel estruturante na dinâmica dos concertos, uma vez que se referem ao início (*perguntas*) e ao encerramento (*ficha técnica*) de cada concerto.

A *captação de imagem* serviu de elemento de ligação entre o nosso trabalho, o público e a música desde o início até ao final, em todos os *concertos*.

Por aqui se percebe que estes recursos ocupam um lugar particular nas nossas propostas, o que justifica uma abordagem mais circunstanciada. Verifica-se um número elevado na utilização da ficha técnica, das perguntas e da captação de imagem. Dada a frequência de utilização, será importante explicar cada um deles, de modo a esclarecer o papel de cada um deles em cada espetáculo e a sua assídua presença.

A *ficha técnica*, secção apresentada sempre no final de cada concerto e contida no material a que chamamos *separadores* (*data show* elaborado no software *Keynote*, que continha todo o material visual relativo a cada concerto, pela ordem prevista de apresentação durante o concerto), reforçava informações e complementava essa informação inicial fazendo referência a todos os recursos humanos envolvidos na produção de cada concerto (direção artística, som, luzes, assistente musical, vídeo, design multimédia, etc.) e em alguns casos os direitos de autoria relativos a alguns recursos utilizados.

A *captação de imagem* foi outro recurso, tal como a secção das *perguntas*, determinante para familiarizar o público relativamente a momentos distintos dos concertos, servindo para interiorizar determinados códigos e dinâmicas, por repetição em cada concerto.

A secção das *perguntas* não esteve presente desde o início dos concertos, foi experimentada apenas a partir do 3º concerto. É um dos exemplos de uma estratégia que foi testada e ajustada à medida que foi sendo utilizada, e que fez com que fosse sempre incluída e se tornasse parte integrante dos concertos. Este recurso revelou ser uma boa prática comunicativa e educacional e contribuiu de forma decisiva para a dinâmica dos concertos. Vejamos de que forma.

Na altura em que este recurso era usado, o público já se encontrava sentado nos seus lugares à espera do início do concerto, e sempre que se iniciava a projeção deste recurso, baixava a intensidade das luzes de sala e as pessoas presentes entendiam que o espetáculo iria começar e que, por isso, o comportamento menos formal seria a partir daí desapropriado. A esse momento, seguiam-se três slides de regras a ter em conta para a participação do público, e depois disso iniciava-se a secção que continha sempre um conjunto de perguntas relativas ao concerto que iriam assistir daí a poucos minutos (informação essa disponível no programa de sala, distribuído à entrada do Coliseu do Porto), algumas questões gerais sobre música (instrumentos, músicos, compositores), outras sobre as características da sala de espetáculo e ainda uma última pergunta, com uma nota de humor, que servia em todos os concertos como *a deixa* para a entrada em palco do apresentador Jorge Castro Ribeiro, que se dirigia à assistência e iniciava a apresentação do espetáculo que se seguiria.

Durante a projeção das perguntas, a assistência participava atentamente respondendo à solicitação, ora em silêncio levantando o braço síncrono com a hipótese certa, ora mani-

festando-se através de aplausos ou gritos comemorativos pela assertividade das suas respostas. Era deste modo, e neste momento, que o público se envolvia pela primeira vez e se sentia parte integrante do espetáculo.

Por último, devemos esclarecer sobre o motivo de a percentagem de utilização do recurso *captação de imagem* (em tempo real) ser tão elevada, ou seja, presente em todos os concertos. Para isso é importante referir a distinção entre os dois modos distintos do seu contributo para os concertos: a captação de imagem enquanto meio (o que pretendemos dizer é que foi usada a captação e projeção de imagem como meio de exibição, na tela de projeção, de imagens em tempo real) e a captação de imagem enquanto recurso (por recurso, entendemos a captação de imagens da orquestra ou de alguns músicos da orquestra a tocar em tempo real, projetadas em simultâneo com a orquestra a tocar). Ou seja, mesmo que em alguns concertos não tenhamos pré-elegido a *captação de imagem* como o recurso mais adequado para determinada obra, a *captação de imagem* está presente porque foi sempre utilizada como meio de ampliar o “tempo-ação real” como uma espécie de reportagem em direto do que acontecia na sala, no palco, os seus intervenientes e o público. Aqui, a função da captação de imagem não é clarificar aspetos relativos à música, mas apenas dar conta de pormenores do ambiente dos concertos sem relevância direta para a sua compreensão e interpretação.

Este meio, tal como a secção das *perguntas*, também foi determinante para familiarizar o público relativamente a momentos distintos dos concertos, que, no caso do espectador mais assíduo, foi interiorizando determinados códigos e dinâmicas repetidos em cada concerto. Por exemplo, sempre que a execução de uma obra musical estava prestes a terminar, a *captação de imagem* oferecia um plano geral da orquestra e maestro, como indício do final. O público respondia a esse sinal indicador com o seu aplauso de agradecimento e de satisfação e sentia esse momento como a possibilidade que a ocasião lhe oferecia para exteriorizar as suas emoções, contrariando a contenção emocional e regulação comportamental que a execução de uma obra nos impõe.

## 5. *Índice de figuratividade*

- 1) figurativa
- 2) abstrata
- 3) simbólica

Este parâmetro procurou caracterizar as imagens utilizadas segundo os padrões de figuratividade, conceito anteriormente abordado no capítulo 3, que distingue entre a capacidade que as imagens têm de mostrar concretamente o real (imagens figurativas) e a capacidade de apenas o sugerirem (imagens simbólicas) ou, simplesmente, apresentarem o que não constitui um código e, por isso, está sujeito a uma margem maior de interpretações (imagens abstratas), conforme a estratégia adotada para cada obra: duplicar ou expandir o conteúdo.



Fig. 74 | Imagem com elevado índice de figuratividade e simbolismo



Fig. 75 | Imagem com elevado índice de figuratividade e simbolismo



Fig. 76 | Imagem com elevado índice de figuratividade

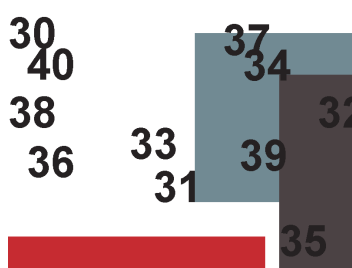


Fig. 77 | Imagem abstrata, apesar da possibilidade de leitura do texto numérico

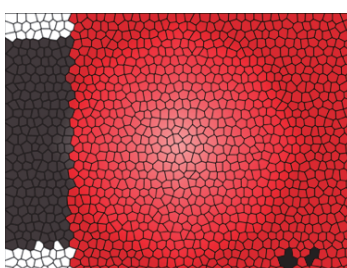


Fig. 78 | Imagem abstrata e simbólica



Fig. 79 | Imagem com reduzido índice de figuratividade que a faz aproximar da abstração

## 6. Estratégias

- 1) duplicar
- 2) expandir

No parâmetro *estratégias*, ou seja, a forma como utilizamos as imagens para acrescentar valor ao conteúdo musical, estas assumiram-se como uma via para a duplicação desse conteúdo ou, numa perspetiva distinta, para a expansão do mesmo. Dito de uma outra forma, *duplicar* significa para nós uma estratégia de redundância e reforço do que se pretende transmitir, ao passo que, quando adotamos a estratégia *expandir*, pretendemos intencionalmente aumentar, acrescentar algo mais ao seu sentido.

Nem sempre existe uma relação direta entre as estratégias escolhidas e os objetivos definidos. Quando, por exemplo, para uma obra determinamos objetivos de maior pendor informativo, podemos pensar que, maioritariamente, a estratégia escolhida terá sido a de *duplicar*, no entanto, não nos devemos alhear do facto de que *expandir*, enquanto estratégia, também se pode assumir como um reforço informativo, embora de um outro modo.

## 7. Tipologias textuais

- 1) designativo
- 2) narrativo
- 3) explicativo
- 4) descritivo

Já em 3.2.4 afirmámos que a tipologia textual que adotámos ao longo deste trabalho se reporta, apenas, aos recursos de natureza verbal. Sem pretendermos entrar na polémica relativa à classificação dos vários tipos de texto, optámos por adotar uma tipologia que nos parece operativa face ao trabalho que desenvolvemos no âmbito da produção gráfica dos CP. Esta é a razão pela qual nos limitámos a apenas quatro tipos de texto – designativo, narrativo, explicativo e descritivo – por corresponderem, de forma mais clara, aos propósitos que nos motivaram na elaboração das propostas visuais.

Nessa medida, recordaremos sucintamente as principais características de cada um dos tipos textuais, com base em premissas já enunciadas em 3.2.4. Assim, o texto *designativo* surge sempre que o texto foi utilizado com o propósito de nomear (títulos, compositores, andamentos das obras); o texto *narrativo* é utilizado para transmitir sequências de ações de personagens, temporalmente e espacialmente determinados; o texto *explicativo* serve a necessidade de expor determinado assunto, de forma clara, ao público; e, por último, o texto *descritivo* é usado para enunciar pormenores como o espaço/lugar, de modo a facilitar a construção/ativação de representações mentais por parte de quem vê.

## 8. *Objetivos*

- 1) lúdicos
- 2) informativos
- 3) decorativos

Para finalizar, identificámos três conjuntos organizados em função dos objetivos das propostas gráficas: *lúdicos*, relativos a todas as obras que suscitaram uma fruição prazerosa e pertinente; informativos, referentes a todas as obras que suscitaram um acréscimo de informação denotativa; e por último, *decorativos*, nas situações em que as obras musicais suscitaram uma receção estética pelo acréscimo de elementos visuais não pertinentes para a sua compreensão.

## B. PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DOS RECURSOS E DAS ESTRATÉGIAS

Estes oito parâmetros e respetivas ocorrências nas 280 obras analisadas foram registados numa tabela, na qual considerámos, igualmente, os cinco grupos previamente definidos e apresentados no capítulo 2 e que agora relembramos na Tabela 4:

Tabela 4 | Grupos de obras dos Concertos Promenade

G1	<b>OBRAS TONAIIS</b> Baseadas na chamada escrita musical tonal que, por seu turno, se caracteriza pela utilização na orquestra ou grupos de câmara de uma tonalidade definida e também pelas regras da harmonia funcional. Nestas obras, a linguagem musical opera com uma hierarquia entre as notas, podendo utilizar repetições e criando através de condução sonora, frequentemente, nos ouvintes, processos de forte previsibilidade musical em maior ou menor escala.	72 obras	Designações baseadas em critérios formais
G2	<b>OBRAS NÃO TONAIIS</b> Música sinfônica e de câmara composta a partir de preceitos estéticos emanados das vanguardas musicais europeias e americanas do pós-guerra, baseadas em linguagens que recusam os princípios estruturantes do tonalismo e da chamada "harmonia tonal-funcional", predominante ao longo dos séculos XVIII, XIX e em parte do séc. XX. Ao contrário das obras tonais, nas obras não tonais impera um tipo de linguagem que não facilita aos ouvintes processos de previsibilidade em pequena escala, fazendo com que a música seja substancialmente imprevisível.	45 obras	
G3	<b>OBRAS EVOCADORAS DE OUTRAS ÁREAS DO ESPETÁCULO</b> Obras musicais que estão reconhecidamente associadas pela equipa dos CP a outras obras, suas conhecidas, no domínio do cinema ou das artes performativas do teatro, do bailado e da ópera. A associação tanto pode ser estabelecida através da origem da obra musical em si (ter sido composta para um filme, para uma peça de teatro, para um bailado ou uma ópera, ou até, eventualmente, uma série televisiva) como por uma associação posterior à sua origem, mas que, pela sua bem-sucedida associação (música e cinema, séries televisivas ou artes performativas), se tornaram – para a equipa – numa relação consistentemente conotativa	90 obras	Designações baseadas em critérios contextuais
G4	<b>OBRAS COM INTERVENÇÃO DESTACADA</b> Obras musicais que têm um solista, um narrador ou qualquer outra forma de intervenção destacada. Em alguns casos foram criadas novas narrações para serem feitas entre andamentos ou partes da obra, que não existiam originalmente.	38 obras	
G5	<b>OBRAS EVOCADORAS DE LUGARES</b> Obras que têm na sua origem uma associação específica a um lugar ou uma referência geográfica concreta.	35 obras	

Foi necessário convocar a memória de cada concerto, através da visualização de cada uma das soluções gráficas apresentadas publicamente, assim como proceder à consulta de todo o material preparatório: consulta dos diários gráficos com as anotações da preparação de cada concerto; verificação dos emails trocados pela equipa; releitura das notas de

programa; audição de obras musicais. Na maioria dos casos, só dessa forma é que conseguimos aceder à memória do concerto, clarificar as razões das nossas opções e desse modo preencher a tabela de análise.

Assim, procurámos verificar se existiria alguma tendência notória na escolha do tipo de repertório face às várias categorias em causa, que foram determinantes no trabalho prático desenvolvido e, até, como veremos adiante (cf. questão 3), na definição de algumas questões de investigação.

De seguida, contabilizámos a utilização de imagens óticas e a utilização de imagens gráficas. Apurámos o número de ocorrências de cada um dos recursos utilizados e debruçámo-nos sobre o índice de figuratividade das imagens utilizadas, ou seja, relativamente ao papel predominante que desempenharam na respetiva obra musical (imagens figurativas, abstratas ou simbólicas).

Procurámos ainda identificar as estratégias de utilização das imagens mais adotadas ao longo das temporadas, bem como as tipologias textuais com maior ocorrência nas obras, de acordo com os distintos propósitos: designativo, narrativo, explicativo e descritivo.

Por último, constatámos, de entre os objetivos subjacentes ao uso de certos recursos, quais os mais frequentemente mobilizados, de modo a que o nosso percurso reflexivo se orientasse da seguinte forma:

RECURSOS (imagens utilizadas) → ESTRATÉGIA (como) → OBJETIVO (para quê)

Na verdade, procurámos identificar, com esta análise, as razões que justificaram a utilização das imagens, de acordo com os objetivos definidos para cada obra, e perceber se o recurso utilizado resultou ou não de uma escolha ocasional, ou se dependeu sempre de uma estratégia ponderada para um objetivo em vista. No sentido de tornar a análise mais produtiva, optámos por considerar um número reduzido de variáveis na classificação, distinguindo apenas duas *estratégias* (duplicar e expandir) e três *objetivos* (lúdicos, informativos e decorativos).<sup>80</sup>

A investigação desenvolvida obrigou-nos, como já várias vezes referimos, a analisar e classificar as obras em mais do que uma ocasião, de modo a afinar critérios e parâmetros de análise. Nessa medida, considerámos útil criar algumas subquestões que se enquadram numa das questões de investigação formuladas no início deste capítulo. Trata-se de aspetos de natureza técnica relevantes para a dimensão pragmática e até educativa do nosso trabalho e

<sup>80</sup> Inicialmente, identificámos cinco estratégias (reduplicar, expandir, aludir, evidenciar e explicar) e cinco objetivos (memorizador, representativo, lúdico, informativo e decorativo). Posteriormente, pareceu-nos vantajoso estabelecer uma relação maior de complementaridade entre as estratégias e os objetivos, e não isolar tanto campos que se complementam relativamente à classificação das imagens utilizadas. Assim, prescindimos das estratégias evidenciar (típica de qualquer imagem); aludir (redundante face às imagens simbólicas enquanto subtipo do parâmetro índice de figuratividade); e explicar (relacionada com o objetivo informativo, na medida em que ambos envolvem o ato de explicar). Atendendo a que as funções de memorizar e de representar estão presentes em qualquer imagem, também abdicámos dos objetivos memorizador e representativo, sendo certo que, nos concertos, a imagem ajuda o público a reter informação e representa conteúdos de forma mais ou menos explícita.



que envolvem o estudo de todo o material gráfico e uma reflexão sistematizada sobre a variedade de recursos e estratégias utilizadas nos CP ao longo das nove temporadas.

O desenho destas subquestões de investigação pressupôs a consciência de que toda a ação do designer no âmbito da projeção e divulgação de um concerto interfere na sua receção. Algumas opções obedeceram a objetivos muito bem definidos e outras foram elaboradas de forma mais ou menos intuitiva. Tentaríamos saber através das análises, *a posteriori*, se existiam relações de significância entre os objetivos e as opções por determinados recursos. Essa busca implicou que se desenhasssem tipologias que permitissem classificar os recursos segundo determinados parâmetros, *operação* que expusemos em 5.2.1.1.

Consideraremos, então, as seguintes subquestões:

1 – Apesar de a música ser capaz de promover no ouvinte imagens mentais, não usa um meio visível, mas audível não verbal e abstrato. Por isso, toda a ação do designer que lida com o som e com imagem de algum modo interfere na música através da figuratividade, reduzindo eventualmente a sua abstração. Podemos ter a expectativa de encontrar opções por imagens com altos índices de abstração para acompanhar a abstração musical?

2 – Ao designer é frequentemente solicitado que proceda à transmissão de informações objetivas de caráter técnico e metalinguístico que acompanhem a música com intuito de a explicar ou de a rodear de informações. Nestes casos poderemos esperar que os recursos utilizados sejam maioritariamente verbais?

3 – As obras musicais que compuseram os concertos foram distribuídas por cinco grupos (G1, G2, G3, G4 e G5) de acordo com algumas das suas características (cf. Tabela 4 neste capítulo). Quais as relações que é possível definir entre estes grupos e a opção por determinados tipos de recursos, distribuídos pelas duas estratégias (*duplicar* e *expandir*) identificadas como as principais para a apresentação da informação?

4 – Conhecedora dos objetivos de difusão para cada concerto, definidos pelos promotores, a designer identificou, *a posteriori* e com o intuito de estruturar a análise em curso, três objetivos possíveis para a sua intervenção (*lúdico*, *decorativo*, *informativo*), tendo para cada um deles identificado as suas opções pelos diferentes recursos usados. Poderá a distribuição relativa dos tipos de recursos pelos objetivos encontrar regularidades e ajudar a explicar os motivos para as opções feitas?

5 – Foram identificados cinco grupos para integrar todas as peças executadas, agrupando as peças pelas suas características formais e contextuais. A análise da distribuição dos recursos pelos diferentes grupos registou diferentes valores. Para os recursos visuais, foi identificada uma distinção entre índices de figuratividade (imagens figurativas, abstratas ou simbólicas). Existe uma correspondência entre a tipologia dos grupos de obras e os índices de figuratividade das imagens neles utilizadas?

### 5.2.1.2. ANÁLISE E DISCUSSÃO DAS ESTRATÉGIAS GRÁFICAS UTILIZADAS

Faremos de seguida a apresentação dos resultados relativos à primeira etapa desta primeira fase do nosso estudo. Contabilizaremos as estratégias gráficas utilizadas durante os CP, bem como os recursos mobilizados e os parâmetros equacionados, nessa tarefa, em cada uma das 280 obras, para, num segundo momento, proceder à análise e discussão dos resultados registados.

#### A. APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS POR PARÂMETRO

##### 1. Dimensão

- 1) unimodal
- 2) bimodal

Quanto à *dimensão* dos recursos, verificámos apenas seis ocorrências *unimodais*, distribuídas pelos grupos G1, G3 e G4. Referem-se à utilização dos recursos *legenda e designações*, por exemplo, em obras como *Guia de Orquestra para Jovens*, para nomear os instrumentos, ou em *Bodas de Fígaro* e *Messias*, para legendar o texto cantado. Nas restantes obras só surgem recursos *bimodais*.

Tabela 5 | Ocorrências do parâmetro *dimensão*

	DIMENSÃO											
	Valores absolutos						Percentagens por dimensão					
	Total	G1	G2	G3	G4	G5	G1	G2	G3	G4	G5	Total
Unimodal	6	2	0	3	1	0	33,3%	0,0%	50,0%	16,7%	0,0%	100,0%
Bimodal	274	70	45	87	37	35	25,5%	16,4%	31,8%	13,5%	12,8%	100,0%

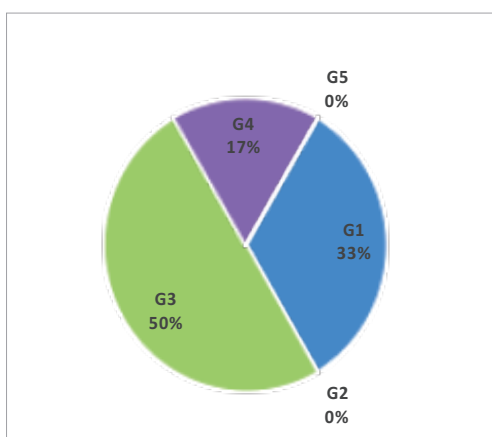


Gráfico 1 | Dimensão unimodal por grupos

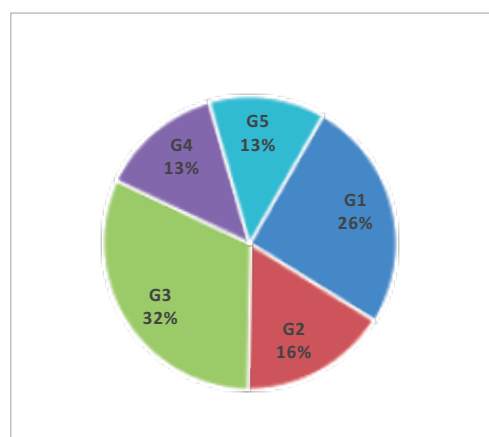
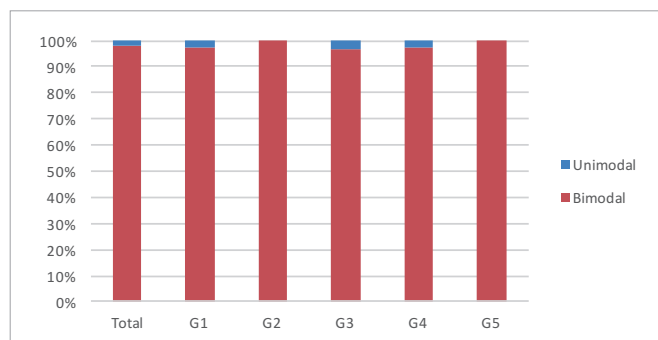


Gráfico 2 | Dimensão bimodal por grupos

Tabela 6 | Parâmetro *dimensão* – percentagens totais e por grupo

DIMENSÃO												
	Valores absolutos						Percentagens no total e em cada grupo					
	Total	G1	G2	G3	G4	G5	Total	G1	G2	G3	G4	G5
Unimodal	6	2	0	3	1	0	2,1%	2,8%	0,0%	3,3%	2,6%	0,0%
Bimodal	274	70	45	87	37	35	97,9%	97,2%	100,0%	96,7%	97,4%	100,0%
							100%	100%	100%	100%	100%	100%

Gráfico 3 | *Dimensão* – valores totais e por grupo

## 2. Tipos de *Imagem*

- 1) ótica
- 2) gráfica
- 3) mista

Relativamente ao tipo de imagens (*óticas*, *gráficas* e *mistas*), obtivemos os seguintes resultados, com valores absolutos e percentuais distribuídos pelos cinco grupos de obras, de acordo com as informações registadas na Tabela 7.

Tabela 7 | Parâmetro tipos de *imagem* – valores totais e por grupo

IMAGENS ÓTICAS, GRÁFICAS E MISTAS												
	Valores absolutos						Percentagens no total e em cada grupo					
	Total	G1	G2	G3	G4	G5	Total	G1	G2	G3	G4	G5
Óticas	83	18	18	27	7	13	41,5%	40,0%	43,9%	40,9%	25,9%	61,9%
Gráficas	78	16	13	29	15	5	39,0%	35,6%	31,7%	43,9%	55,6%	23,8%
Mistas	39	11	10	10	5	3	19,5%	24,4%	24,4%	15,2%	18,5%	14,3%
							100%	100%	100%	100%	100%	100%

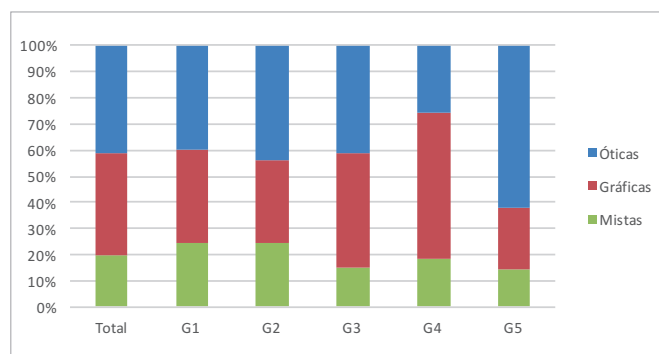


Gráfico 4 | Imagens óticas, gráficas e mistas – percentagens totais e por grupo

Em termos totais, foram utilizados mais recursos com imagens óticas (41,5%) dependendo de captação, do que qualquer outro tipo de imagem. No entanto, verifica-se a utilização de um maior número de imagens produzidas (*gráficas + mistas*) do que imagens captadas (*óticas*).

De notar que estes valores não contemplam o recurso *captação de imagem*, por motivos que explicaremos no parâmetro seguinte, e só se referem à utilização dos outros recursos propostos por nós.

Verificámos uma elevada utilização de imagens *óticas* no G5 (61,9%), devido à solução proposta por nós ao utilizarmos os recursos *fotografia e vídeo* por associação às referências geográficas referidas nestas obras. No caso das imagens gráficas, evidencia-se uma maior utilização no G4, uma vez que neste grupo de obras os recursos que se destacaram foram a *ilustração* e a *pintura* preferencialmente utilizados. Esta ocorrência relaciona-se sobretudo com a preponderância de obras com narração associada.

### 3. Movimento

- 1) sim
- 2) não

Constatámos que, maioritariamente, foram utilizados recursos imagéticos com movimento, com a exceção das obras tonais. Registámos 152 (54,3%) ocorrências contra 128 (45,7%), e o grupo G2 destaca-se em relação aos outros grupos pela maior diferença entre valores (71,1% contra 28,9%).

Tabela 8 | Parâmetro *movimento* – ocorrências totais e por grupo

MOVIMENTO												
	Valores absolutos						Percentagens no total e em cada grupo					
	Total	G1	G2	G3	G4	G5	Total	G1	G2	G3	G4	G5
Movimento	152	30	32	51	19	20	54,3%	41,7%	71,1%	56,7%	50,0%	57,1%
Sem movimento	128	42	13	39	19	15	45,7%	58,3%	28,9%	43,3%	50,0%	42,9%
							100%	100%	100%	100%	100%	100%

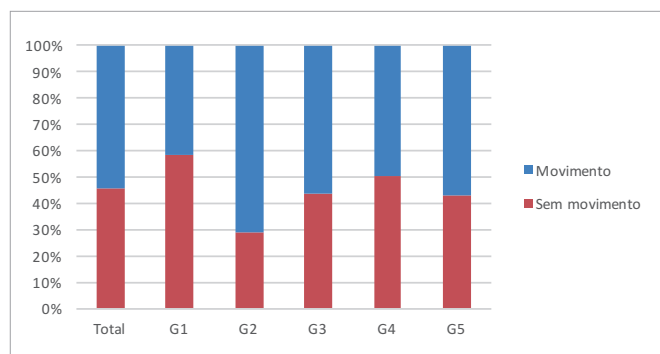


Gráfico 5 | Utilização de imagens *com movimento* e *sem movimento*

Analisando os resultados obtidos, verificámos que em G1 existiu uma predominância de utilização de imagem sem movimento (58,3 %) contrariamente a todos os restantes grupos. Destaca-se o grupo G2 com uma elevada percentagem de utilização de recursos com movimento. O grupo em que se verificou um maior equilíbrio foi no grupo G4 (50% em ambos os casos).

#### 4. Recursos

O tipo de recursos mobilizados constitui um importante indicador para a análise do trabalho realizado durante as nove temporadas dos CP. Tomando como ponto de partida o parâmetro anterior (movimento), agrupamos os recursos em três conjuntos, sendo o primeiro correspondente aos que envolvem imagem fixa e o segundo aos que contêm imagens com movimento. Finalmente, num terceiro conjunto, entendemos por bem contemplar recursos contendo linguagem verbal, por se distinguirem dos demais.

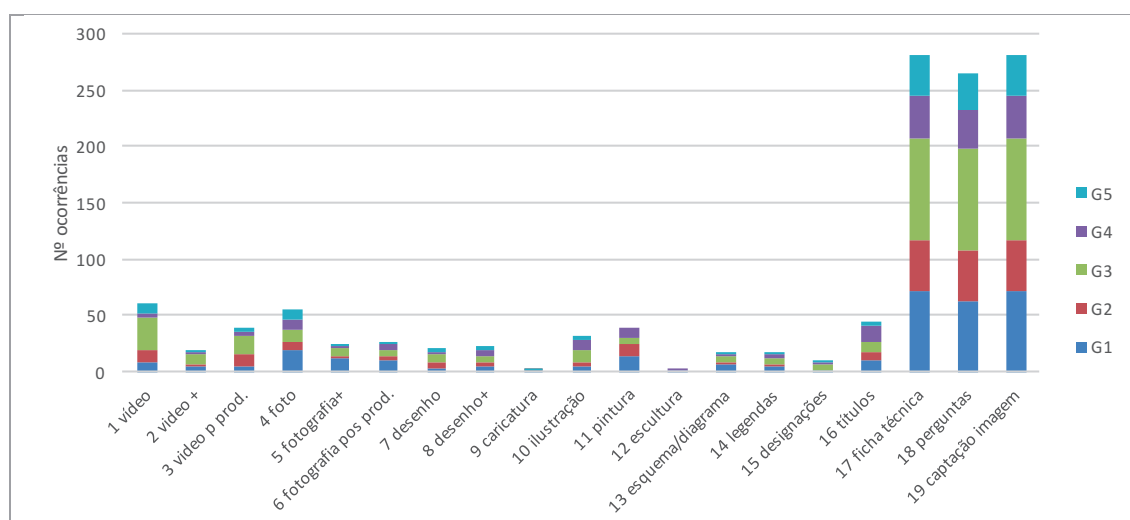


Gráfico 6 | Recursos por grupos de obras

Face ao número elevado de ocorrências, excluímos, numa segunda análise, três dos recursos utilizados (*ficha técnica*, *perguntas* e *captação de imagem*), por considerarmos que essa frequência elevada tornaria menos produtiva uma comparação direta com os restantes recursos. Salientamos que os recursos *ficha técnica* e *captação de imagem* foram utilizados 100% (em todos os *concertos*), e o recurso *perguntas* foi utilizado 94,5%, uma vez que os *concertos* iniciais, o primeiro e o segundo, não contaram com este recurso. Só no terceiro concerto é que foi testado e implementado a partir daí. Excluídos estes três recursos, os resultados obtidos figuram no Gráfico 7 | Recursos por grupos de obras [sem *ficha técnica*, *perguntas* e *captação de imagem*].

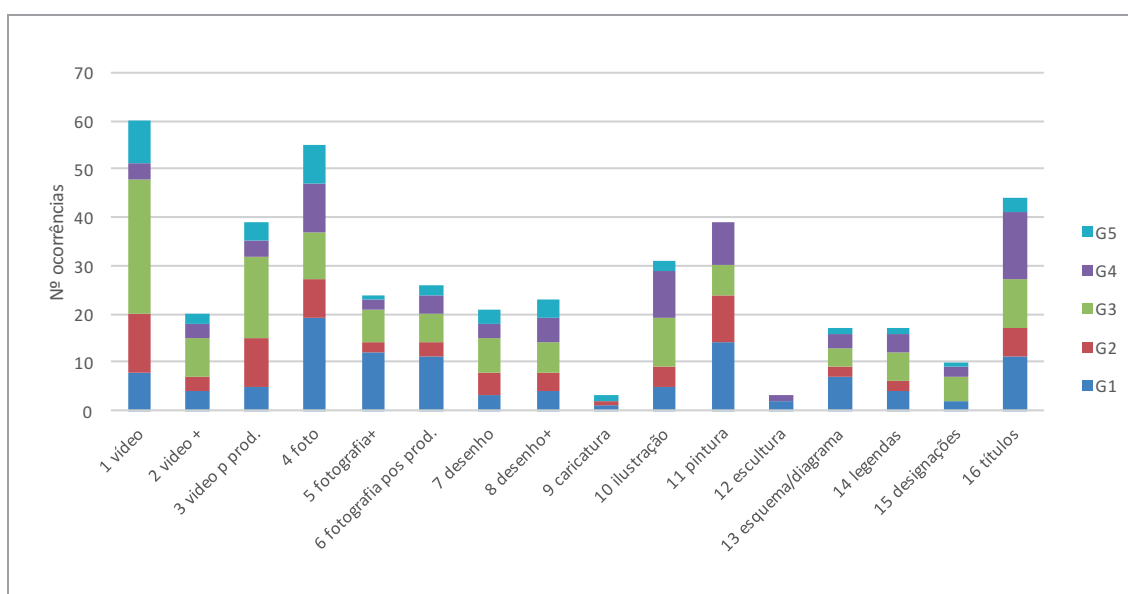


Gráfico 7 | Recursos por grupos de obras [sem *ficha técnica*, *perguntas* e *captação de imagem*]

Este gráfico permite-nos constatar que o recurso mais utilizado foi o vídeo, seguindo-se a fotografia, títulos, vídeo pós-produção *ex aequo* com o recurso pintura. Os recursos menos utilizados foram a caricatura e a escultura.

Sentimos que a nossa análise, e consequente entendimento dos critérios de utilização, beneficiaria se organizássemos todos os recursos em três grupos, tal como deixámos claro em 5.2.1.1. Assim, no grupo *imagem fixa* incluímos todos os recursos que, na sua origem e sem pós-produção, não têm movimento; no grupo *imagem com movimento*, incluímos os recursos de vídeo; e, no grupo *texto*, incluímos todos os recursos que privilegiaram a utilização de linguagem verbal.



Tabela 9 | Recursos agrupados [com ou sem movimento; visuais e verbais]

<i>Imagem com movimento</i> (31,8%)	<i>Imagem fixa</i> (17,9%)	<i>Texto</i> (50,3%)
1. Vídeo 2. Vídeo + [com outro(s) recurso(s)] 3. Vídeo com pós-produção 19. Captação de imagem	4. Fotografia 5. Fotografia + [com outro(s) re- 6. Fotografia com pós-produção 7. Desenho 8. Desenho + [com outro(s) recurso(s)] 9. Caricatura 10. Ilustração 11. Pintura 12. Escultura	13. Esquema/Diagrama 14. Legendas 15. Designações 16. Títulos 17. Ficha Técnica 18. Perguntas
Nº de ocorrências: 225	Nº de ocorrências: 399	Nº de ocorrências: 632

Nota: Estes resultados ainda incluem na análise os recursos *ficha técnica*, *perguntas* e *captação de imagem*.

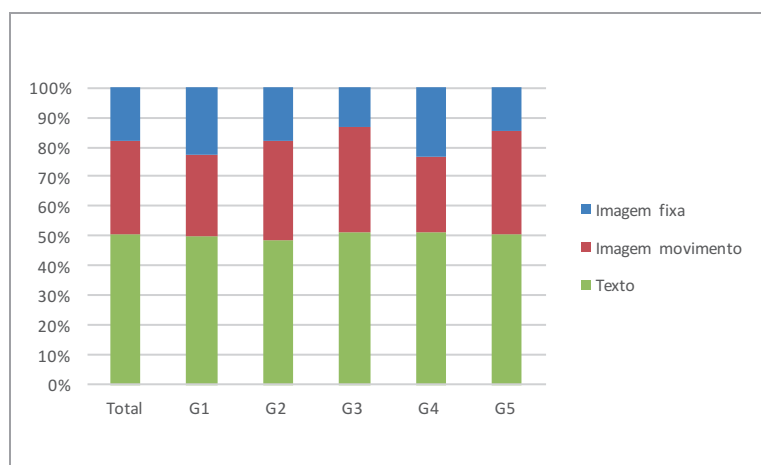


Gráfico 8 | Utilização de recursos por grupos

Constatámos que o grupo *texto* foi categoricamente o que teve maior predominância durante os *concertos*, contabilizando um número de ocorrências superior ao somatório dos dois restantes grupos, *imagem com movimento* e *imagem fixa*. Relativamente à produção gráfica e manipulação/utilização de imagens que o nosso trabalho envolveu, este resultado afigura-se de alguma forma surpreendente e conduziu-nos à procura de possíveis explicações.

Resolvemos, por isso, para termo comparativo, retirar do grupo de recursos de predominância textual utilizados a *ficha técnica* e *perguntas*, e do grupo *imagem com movimento* o recurso *captação de imagem*, uma vez que verificamos terem sido utilizados na totalidade dos *concertos*.

Desta forma, constatámos as seguintes ocorrências e alterações nos resultados obtidos:

Tabela 10 | Recursos agrupados [com ou sem movimento; visuais e verbais]

a. Imagem fixa (52,1%)	b. Imagem com movimento (27,5%)	c. Texto (20,4%)
Fotografia Fotografia + [com outro(s) recurso(s)] Fotografia com pós-produção Desenho Desenho + [com outro(s) recurso(s)] Caricatura Ilustração Pintura Escultura	Vídeo Vídeo + [com outro(s) recurso(s)] Vídeo com pós-produção  Captação de imagem	Esquema/Diagrama Legendas Designações Títulos Perguntas Ficha Técnica
Nº de ocorrências: 225	Nº de ocorrências: 119	Nº de ocorrências: 88

Nota: Estes resultados não incluem na análise os recursos *ficha técnica*, *perguntas* e *captação de imagem*.

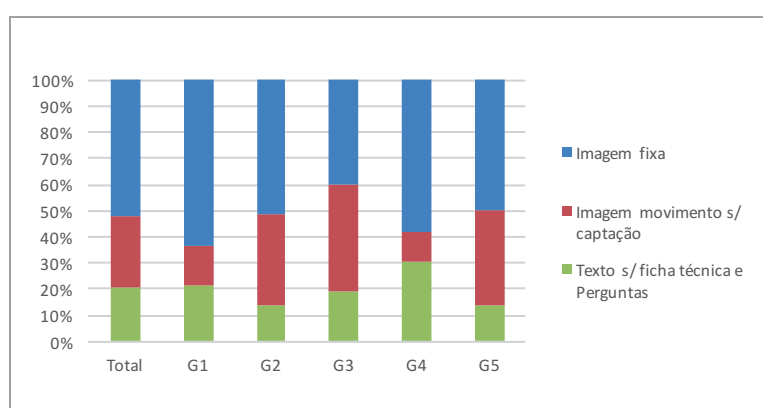


Gráfico 9 | Utilização de recursos por grupos excluindo ficha técnica, perguntas e captação de imagens

Pudemos constatar o que anteriormente supúnhamos: o número de ocorrências do grupo *texto* diminuiu, desta forma, drasticamente relativamente aos outros grupos.

Os resultados inverteram-se completamente, uma vez que o grupo de recursos *imagem fixa* se tornou mais preponderante e o grupo de *texto* é agora aquele que se verifica ter tido um menor número de ocorrências devido à exclusão dos dois recursos acima citados. Devido a termos retirado também da grelha de análise o recurso *captação de imagem*, há um claro decréscimo de ocorrências no grupo *imagem com movimento*, uma enorme disparidade entre as 399 (31,8%) ocorrências iniciais e as 119 (27,5%) atuais.

Esta última tabela traduz mais fidedignamente a utilização dos recursos quando nos referimos às nossas escolhas, de acordo com cada obra, e não a uma utilização ordenada por determinadas rotinas dos concertos.

Verificámos que em todos os grupos de obras utilizámos um maior número de recursos com imagem fixa (igual ou superior a 50%) à exceção do grupo G3. Nos grupos G1 e G4 recorremos com menos frequência a recursos com imagens com movimento. Por último, relativamente aos recursos que se enquadram no grupo texto, destaca-se o grupo G4 como aquele em que mais frequentemente figuram recursos com linguagem verbal.

## 5. Índice de figuratividade

- 1) figurativa
- 2) abstrata
- 3) simbólica

Relativamente a este parâmetro, verificámos que a imagem figurativa, presente em 226 (61,4%) recursos utilizados, se destaca em relação às imagens de pendor mais abstrato (apenas 39 vezes utilizadas – 10,6%) assim como relativamente às 103 (28%) ocorrências em que reconhecemos, nas imagens usadas, um predomínio simbólico.

Também nos interessou apurar as situações da sua utilização tendo em conta os grupos de obras, de modo a averiguar eventuais relações de conteúdo. Assim, verificámos os seguintes valores:

Tabela 11 | Parâmetro *índice de figuratividade* – ocorrências totais e por grupo

ÍNDICE DE FIGURATIVIDADE												
	Valores absolutos						Percentagens no total e em cada grupo					
	Total	G1	G2	G3	G4	G5	Total	G1	G2	G3	G4	G5
Figurativa	226	60	28	77	31	30	61,4%	64,5%	43,1%	64,7%	64,6%	69,8%
Abstrata	39	5	20	6	4	4	10,6%	5,4%	30,8%	5,0%	8,3%	9,3%
Simbólica	103	28	17	36	13	9	28,0%	30,1%	26,2%	30,3%	27,1%	20,9%
							100%	100%	100%	100%	100%	100%

Constatamos que, ao longo das temporadas de concertos, foram utilizadas maioritariamente imagens figurativas, em todos os grupos variando entre os 43,1% (G2) e os 69,8% (G5). Quanto à utilização de imagens com uma função abstrata, encontramos um valor destacado no que diz respeito ao grupo G2 (30,8%), relativo às obras não tonais, enquanto que nos restantes grupos a percentagem de utilização deste tipo de imagens é inferior a 10%. Por último, a função simbólica da imagem foi a que teve maior equilíbrio na distribuição dos recursos que a mobilizam pelos diferentes grupos de obras, variando entre os 20,9% (G5) e 30,3% (G3).

## 6. Estratégias

- 1) duplicar
- 2) expandir

Relativamente ao parâmetro *estratégias*, verificámos os seguintes resultados ao longo das temporadas, que organizamos tendo em consideração cada um dos recursos mobilizados e, posteriormente, a sua distribuição por grupos de recursos, bem como por grupos de obras.

Tabela 12 | Parâmetro *estratégias* – ocorrências totais por recurso e por grupos de recursos

ESTRATÉGIAS				
RECURSOS	DUPLICAR	EXPANDIR	DUPLICAR	EXPANDIR
1 vídeo	22	38	614	642
2 vídeo +	5	15		
3 vídeo pós-produção	15	24		
4 foto	33	22		
5 fotografia +	15	9		
6 fotografia pós-produção	20	6		
7 desenho	9	12		
8 desenho +	17	6		
9 caricatura	1	2		
10 ilustração	16	15		
11 pintura	21	18		
12 escultura	1	2		
13 esquema/diagrama	4	13		
14 legendas	6	11		
15 designações	6	4		
16 títulos	17	27		
17 ficha técnica	139	141		
18 perguntas	128	136		
19 captação imagem	139	141		
Imagem fixa	133	92	614	642
Imagem com movimento	181	218		
Texto	300	332		

Tabela 13 | Parâmetro *estratégias* – ocorrências totais por grupos de obras

ESTRATÉGIAS				
GRUPOS	DUPLICAR	EXPANDIR	DUPLICAR	EXPANDIR
G1	45	27	139	141
G2	20	25		
G3	44	46		
G4	13	25		
G5	17	18		

Como se pode verificar, os resultados indicam sempre uma ligeira vantagem da estratégia *expandir*, quer na análise da totalidade dos recursos, quer na análise por grupos de recursos com exceção do grupo *imagem fixa*, ou ainda, por grupos de obras à exceção do grupo G1. Nos dois últimos casos a estratégia duplicar prevalece devido ao objetivo informativo que os caracteriza.

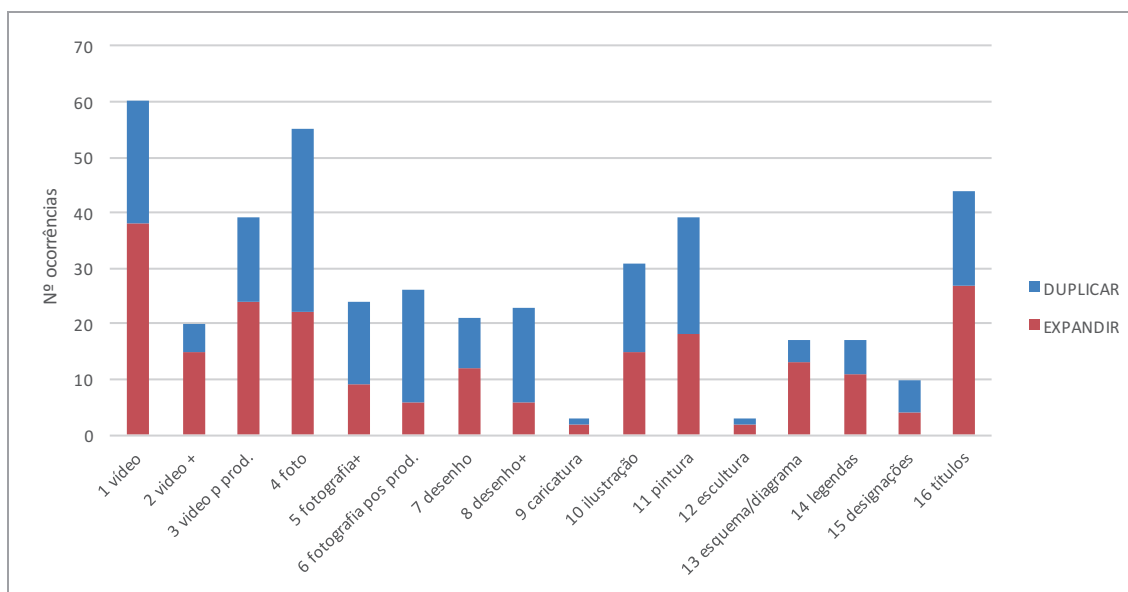


Gráfico 10 | Utilização das *estratégias* por recurso [sem *ficha técnica*, *perguntas* e *captação de imagem*]

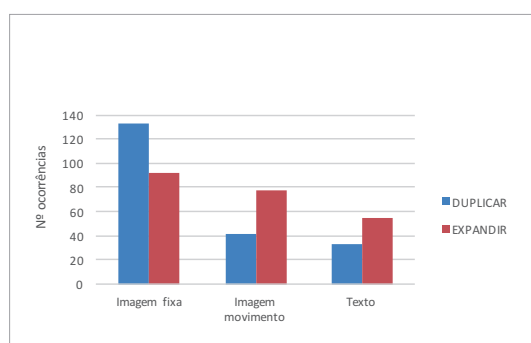


Gráfico 11 | Utilização das *estratégias* por grupos de recursos

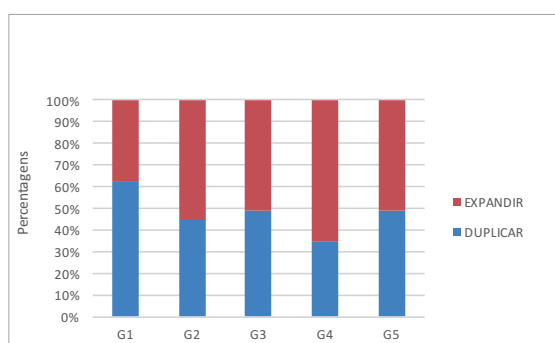


Gráfico 12 | Utilização das *estratégias* por grupos de obras

Uma vez que *expandir* implica sempre acrescentar informação, já era previsível que se verificasse o domínio dessa estratégia dada a intencionalidade com que elaborámos as propostas visuais. É expectável que o texto acrescente informação à música, mas, o que pudemos observar, é que o mesmo pode acontecer quando juntamos imagens à música, contribuindo desse modo para a *expandir* informação.

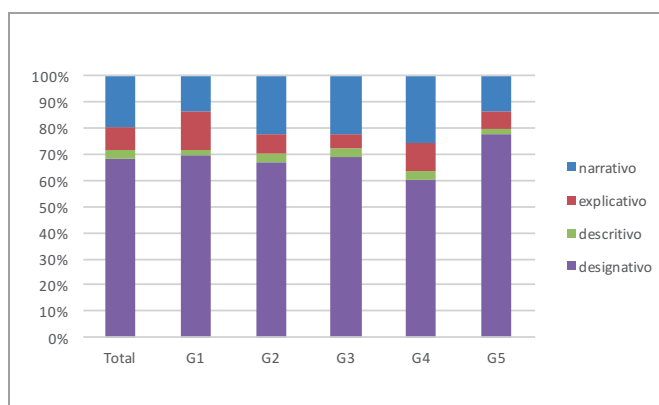
## 7. *Tipologias textuais*

- 1) designativo
- 2) narrativo
- 3) explicativo
- 4) descritivo

A distribuição dos quatro tipos *textuais* que definimos para a nossa análise, pelos grupos de obras, foi a seguinte:

Tabela 14 | Parâmetro *tipologias textuais* – ocorrências totais e por grupo de obras

TIPOLOGIAS TEXTUAIS												
	Valores absolutos						Percentagens no total e em cada grupo					
	Total	G1	G2	G3	G4	G5	Total	G1	G2	G3	G4	G5
designativo	280	72	45	90	38	35	68,5%	69,9%	67,2%	68,7%	60,3%	77,8%
narrativo	80	14	15	29	16	6	19,6%	13,6%	22,4%	22,1%	25,4%	13,3%
explicativo	37	15	5	7	7	3	9,0%	14,6%	7,5%	5,3%	11,1%	6,7%
descritivo	12	2	2	5	2	1	2,9%	1,9%	3,0%	3,8%	3,2%	2,2%
							100%	100%	100%	100%	100%	100%

Gráfico 13 | *Tipologias textuais* distribuídas por grupos de obras

Existe uma grande discrepância de valores entre as tipologias. Verifica-se que a utilização de texto designativo regista uma frequência muito elevada em relação aos restantes tipos.

A razão mais válida para que isto se verifique relaciona-se com o facto de ter sido utilizado 100%, uma vez que, durante a caracterização, considerámos, também, texto *designativo* como aquele que foi sistematicamente utilizado nos *separadores*, além de outros recursos de natureza designativa que pudessem, eventualmente, ocorrer. Recorde-se que os *separadores* contêm a informação relativa à obra e ao compositor e são usados entre todas as obras musicais.

Os restantes tipos integrados nos recursos da nossa lista justificam os valores alcançados numa relação direta com os grupos de obras em que mais foram utilizados, como teremos oportunidade de discutir adiante neste capítulo.

## 8. *Objetivos*

- 1) lúdicos
- 2) informativos
- 3) decorativos

Por último, no parâmetro dos *objetivos*, encontrámos os resultados fixados na Tabela 15.



Tabela 15 | Parâmetro *objetivos* – ocorrências totais e por recurso

OBJETIVOS			
RECURSOS	LÚDICO	INFORMATIVO	DECORATIVO
1 vídeo	27	15	18
2 vídeo +	13	3	4
3 vídeo pós-produção	13	9	17
4 foto	8	13	34
5 fotografia +	7	4	13
6 fotografia pós-produção	5	6	15
7 desenho	5	8	8
8 desenho +	10	9	4
9 caricatura	0	2	1
10 ilustração	15	10	6
11 pintura	6	12	21
12 escultura	0	2	1
13 esquema/diagrama	3	9	5
14 legendas	4	8	5
15 designações	2	4	4
16 títulos	15	14	15
17 ficha técnica	89	103	88
18 perguntas	89	100	75
19 captação imagem	89	103	88
Imagem fixa	56	66	103
Imagem com movimento	142	130	127
Texto	202	238	192

Tabela 16 | Parâmetro *objetivos* – ocorrências por grupos de obras

OBJETIVOS			
	LÚDICO	INFORMATIVO	DECORATIVO
G1	22	29	21
G2	10	22	13
G3	34	29	27
G4	12	12	14
G5	11	11	13

Analisando os resultados por grupos de recursos, o grupo *imagem fixa* foi o mais utilizado para cumprir o objetivo decorativo, o grupo *imagem com movimento* tendo em vista o objetivo lúdico e, finalmente, o grupo *texto* revelou-se mais utilizado para cumprir o objetivo *informativo*.

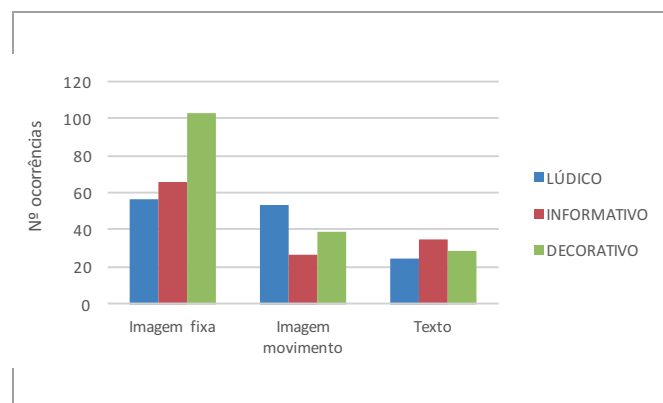


Gráfico 14 | *Objetivos por grupos de recursos*

Ao relacionarmos os grupos de obras com os objetivos determinados, verificamos que os grupos G1 (40,3%) e G2 (48,9%) se relacionam mais com o objetivo informativo, o grupo G3 (37,8%) com o objetivo lúdico e, finalmente, os grupos G4 (36,8%) e G5 (37,1%) com o objetivo decorativo.

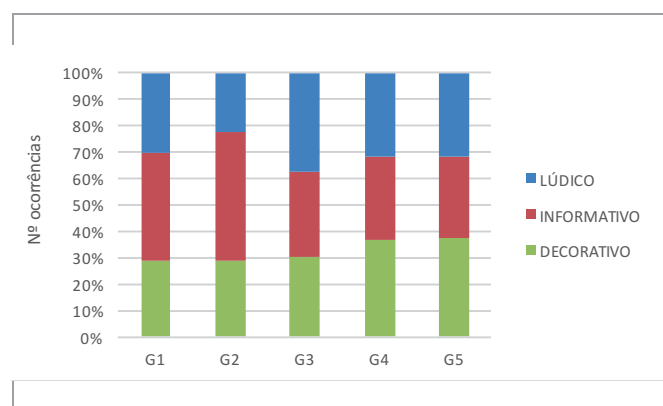


Gráfico 15 | *Objetivos por grupos de obras*

Verifica-se, em termos totais, um equilíbrio quanto aos propósitos subjacentes à utilização dos recursos: 31,8% do objetivo lúdico, 36,8% do objetivo *informativo* e 31,4% do objetivo decorativo presentes na utilização dos recursos visuais.

## B. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Após a apresentação dos resultados relativos às estratégias de design utilizadas nos CP, analisaremos de seguida esses valores através do estabelecimento de correlações entre eles, de modo a encontrar respostas para as questões que motivaram esta dissertação.

No âmbito do primeiro parâmetro, a *dimensão unimodal ou bimodal* dos recursos utilizados nos concertos, verificamos que todos são *bimodais*, devido à presença sistemática de imagem e de texto. No entanto, constatamos, igualmente, um reduzido número de

vezes em que optámos pelo uso de texto, de forma isolada. Tal não constitui uma surpresa, neste contexto, já que as motivações para o nosso trabalho – tais como identificarmos a importância do audiovisual enquanto reforço para o envolvimento do público durante os espetáculos ou avaliarmos as consequências da presença da imagem nos concertos, ao nível da assimilação de conteúdos, da compreensão e fruição dos objetos artísticos musicais – ditavam, à partida, o uso de recursos mais relacionados com a imagem, capazes de, estrategicamente, expandirem os conteúdos musicais.

Contudo, ao pensarmos nos *objetivos*, e mais especificamente no objetivo *informativo*, faz todo o sentido a elevada frequência de mobilização de recursos mediados por *texto*, notoriamente utilizados para difusão da informação relativa às obras e a cada *concerto*, através de recursos como, por exemplo, a *ficha técnica* ou as *perguntas*, ou ainda, através da presença nos concertos, daquilo a que chamamos *separador* (informação projetada entre cada obra), e que optámos por deixar fora da lista de recursos, e consequente análise, dada a sua presença tão particular e assídua.

No âmbito dos recursos em que figuram textos verbais, importa assinalar que o tipo designativo foi utilizado 100% (parâmetro 6) porque, ao caracterizarmos cada obra, considerámos a informação contida no *separador*. Percebemos, *a posteriori*, que só deveríamos ter assinalado as utilizações de texto designativo fora desse contexto, para conseguirmos apurar resultados que clarificassem as nossas opções. Mesmo assim, pela Tabela 9, que elucida sobre os recursos utilizados, podemos verificar que o recurso *designações* foi utilizado apenas 10 vezes, o que comprova que o tipo de texto *designativo*, fora a informação contida no separador, não foi requisitado com muita frequência para o nosso contexto.

Como se pode verificar, o texto *narrativo* foi bastante utilizado (80 ocorrências – 19,6%) e em todos os grupos de obras, com ligeira preponderância no grupo G3. A necessidade de apoiar o reconto das histórias inerentes às obras musicais ditou que utilizássemos maioritariamente texto narrativo, facto que, por outro lado, surge em consonância com o elevado índice de figuratividade das imagens nos recursos utilizados. Normalmente as narrativas que acompanharam as obras musicais tinham um grau de concretude significativo que induz a utilização de imagens com um grau de figuratividade também significativo. A conjugação do texto narrativo com imagens de elevado grau de figuratividade correspondeu à preocupação de dar a ver os acontecimentos narrados e de favorecer o esclarecimento sobre cada enredo. O texto *explicativo* (37 ocorrências – 9,0%) foi igualmente utilizado em todos os grupos de obras, especialmente pelo grupo G1, no sentido de reforçar a informação difundida acerca das obras tonais. O texto *descritivo* foi o menos utilizado, uma vez que as descrições (na maior parte das vezes contidas na narração) foram oralmente produzidas. Nestes casos, para acompanhar o discurso oral, propusemos maioritariamente imagens sem texto, capazes de mostrar visualmente as descrições orais.

Tabela 17 | Parâmetro *tipologias textuais* – ocorrências totais e por grupos de obras

TIPOLOGIAS TEXTUAIS												
	Valores absolutos						Percentagens no total e em cada grupo					
	Total	G1	G2	G3	G4	G5	Total	G1	G2	G3	G4	G5
designativo	280	72	45	90	38	35	68,5%	69,9%	67,2%	68,7%	60,3%	77,8%
narrativo	80	14	15	29	16	6	19,6%	13,6%	22,4%	22,1%	25,4%	13,3%
explicativo	37	15	5	7	7	3	9,0%	14,6%	7,5%	5,3%	11,1%	6,7%
descritivo	12	2	2	5	2	1	2,9%	1,9%	3,0%	3,8%	3,2%	2,2%
	100%	100%	100%	100%	100%	100%						

Devido à elevada utilização dos recursos (parâmetro 4) atrás mencionados, assim como a considerável percentagem do grupo *imagem com movimento* de forma mais ou menos equilibrada por todos os grupos de obras à exceção do grupo G2, quisemos verificar, por comparação, se os valores se alterariam substancialmente sem esses elementos que, no nosso entender, *contaminavam* de algum modo os resultados gerais. Os gráficos seguintes permitem ver, por comparação, a diferença entre eles:

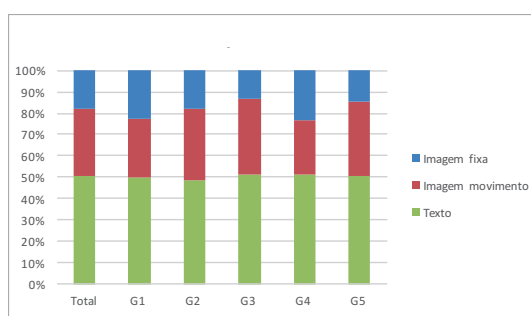
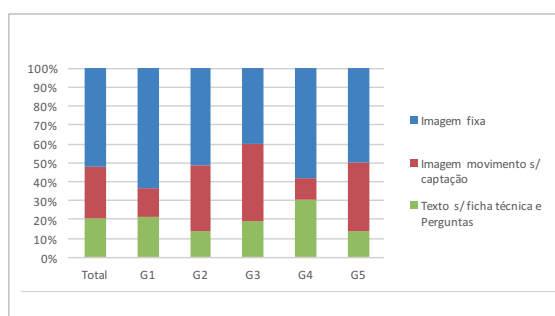


Gráfico 16 | Recursos por grupos

Gráfico 17 | Recursos por grupos excluindo *ficha técnica*, *perguntas* e *captação de imagens*

Verificamos, desta forma, que os valores se aproximavam agora mais da real utilização dos recursos pela qual optámos. No primeiro quadro, o *texto* e a *imagem com movimento* tinham um protagonismo que não correspondia à *realidade* das nossas opções gráficas. Sem os referidos elementos, não só podemos constatar que se invertem as percentagens de utilização dos grupos de recursos, em que o grupo de *imagem fixa* regista maior número de ocorrências, como tal nos permite relacionar, de forma mais assertiva, a utilização dos grupos de recursos com os grupos de obras.

Assim, onde se verifica maior presença de texto é nos grupos G1 e G4. No primeiro caso, as opções gráficas apoiaram inúmeras vezes a apresentação e explicação das obras tonais, por exemplo através de um esquema/diagrama que pretendia tornar explícita a estrutura da obra. No caso de G4, a presença significativa de *texto* deve-se sobretudo ao conjunto de obras com narrador que o integram e que exigiram um auxílio gráfico que

promovesse e possibilitasse a sua visualização, aspirando a uma compreensão mais completa durante a narrativa associada à obra.

No caso do grupo de recursos *imagem com movimento* (parâmetro 3), temos o grupo G2 (71,1%) que se destaca, seguido de G5 (57,1%) e G3 (56,7%). No caso de G5, apesar de termos verificado muitas ocorrências do grupo *imagem fixa* (50%), em grande parte devido ao uso do recurso *fotografia*, registamos 35,7% de utilização do grupo *imagem com movimento* sobretudo devido à utilização dos recursos de vídeo. Em ambos os casos, o índice de figuratividade é elevado uma vez que este grupo determinou que mostrássemos imagens dos lugares para os quais as obras remetem. A aplicação de *movimento* aos recursos utilizados, teve o intuito de dotar essas imagens de características mais cinematográficas e documentais dos *percursos* propostos. O grupo G3 foi o grupo onde mais utilizámos vídeo para citar outras representações dessas obras musicais, o que justifica a percentagem elevada de *imagem com movimento*. O grupo G2, constituído pelas obras não tonais, contou com um repertório genericamente mais ritmado para o qual as *imagens com movimento* melhor o beneficiaram. Os recursos propostos, acompanhavam o ritmo, as repetições formais, a imprevisibilidade da música. O movimento sequencial das imagens expunha melhor narrativas possíveis para determinada obra.

Em G2, as obras não tonais permitiram-nos uma maior autonomia gráfica em grande parte devido à sua principal característica musical, o facto de serem *substancialmente imprevisíveis*. Mas, se, por um lado, esse fator nos permitiu explorar estratégias mais experimentais e expansivas do conteúdo musical, e até mais abstratas do ponto de vista semântico, por outro, tal não contradiz o facto de muitas dessas obras nos imporem o desafio, diríamos que maior, para a divulgação da informação objetiva, técnica e metalinguística sobre elas. Todas as opções gráficas propostas foram sempre encaradas com a preocupação de as dotar da capacidade de aproximarem o público de todas as obras e, neste caso específico, tinham que se superar, revelarem-se capazes de explicar estruturas musicais mais imprevisíveis, de uma forma geral, menos compreendidas por parte de um público, que talvez por esse motivo lhes oferecia maior resistência.

Pudemos comprovar esse esforço quando verificámos que o objetivo mais presente nas obras do grupo G2 foi o objetivo *informativo*: 22 ocorrências (48,9%) em 45 obras.

A utilização considerável de *imagem em movimento* no G2 prende-se, uma vez mais, com a tipologia de obras. O *movimento* demonstrava ser mais capaz de enfatizar o ritmo da obra, tornar plausível a repetição estrutural apoiando-se na imagem, ajustando a clarificar algumas das ideias abstratas da peça que se ouviu. Assim, entendemos a *imagem com movimento* como um estratagema eficaz para a sedução do público, capaz de o apoiar na compreensão das obras e, por isso, promovendo uma maior aceitação e fruição da música.

As obras não tonais ainda são muitas vezes julgadas como sendo um tipo de música de improviso, sem preocupações formais, estéticas e instrumentais como a música dita *clássica*, que revela facilmente ao seu público o virtuosismo da obra, do compositor e dos

músicos. A música atonal parece ser ouvida pelo grande público de um modo desconfortável e desconfiado, como se a execução fosse baseada na repetição de uma determinada sequência de notas, inúmeras vezes, dispensando qualquer partitura ou regra rítmica

Nestes casos, o papel de traduzir graficamente a informação, e mostrá-la projetada na tela, foi preponderante para contrariar essa avaliação precipitada e duvidosa. Não só tivemos em conta essa necessidade como fomos testando formas eficazes de o fazermos. Os esquemas/diagramas *com movimento* (não descurando o tempo necessário para a sua leitura) a apoiar em simultâneo a explicação dada pelo apresentador são um bom exemplo de como a imagem pode ser um auxílio relevante para a educação musical. Seguidamente a esta explicação visualmente documentada, que, de uma forma, procurava duplicar o conteúdo para um outro tipo de aprendizagem, e de outra, expandi-lo, o público rececionava a obra sob influência deste contributo e o ouvinte era agora capaz de *ver* imagens que lhes traduziram a abstração de um meio não visível, não verbal e não concreto como a música.

No grupo G3, o elevado número de ocorrências de *imagem com movimento* deve-se sobretudo ao comprometimento da obra musical com outras obras relacionadas, como no caso do cinema, ópera, dança, teatro. Como anteriormente já referimos, considerámos particularmente útil *recriar*, através da imagem, os ambientes dessas obras, como forma de as citar e de as dar a conhecer ao público presente.

Relativamente às obras que na sua origem demonstram referências geográficas a lugares específicos, nestes casos a *imagem com movimento* serviu para nos conduzir nessas viagens, visitar esses lugares (ainda que de um ponto de vista particular), entender (ainda que de forma vaga e abstrata) certos contextos que motivaram a composição musical. Alentejo, Itália, Guatemala, Japão, Finlândia, Nova Iorque, Hungria, México, Madagáscar, Brasil, Paris, Rússia, Espanha, foram alguns dos locais geográficos por onde passámos, ora de forma mais explícita, ora de forma mais abstrata, proporcionando viagens tão improváveis como aos planetas, a tempos e modos de vida do passado, quando os castelos, como o de Almourol, eram ainda habitados.

As viagens nunca se fazem somente percorrendo o espaço, há o tempo, que é o que organiza quanto vemos e de que forma. Juntos criam-nos memórias, feitas de imagens mentais e experiências, que solicitamos a cada momento para que nos guiem o conhecimento do que nos rodeia. Procurámos evocar esta metáfora no processo criativo.

Relativamente ao grupo *imagem fixa*, pudemos constatar que foi o grupo das obras tonais (G1) aquele que revelou maior número de utilizações. A *imagem fixa* oferece um maior tempo de visualização, que neste grupo foi propício a mostrar detalhadamente as principais características das obras, ora através da utilização dos esquemas/diagramas (este foi o grupo onde foram mais utilizados), ora pelo uso dos recursos de *fotografia* ou o recurso *pintura*. No primeiro caso, privilegiámos o tratamento, o mais sintético possível,

da informação de modo a explicar as obras apresentadas. No caso da fotografia e da pintura, devido ao seu elevado índice de figuratividade e simbolismo, permitiu-nos, através destes, fazer associações muito oportunas ao conteúdo musical, servindo sobretudo a estratégia *duplicar* para o entendimento dessas obras.

Debruçando-nos em particular sobre o tipo de imagens utilizadas nos recursos, ou seja, *ópticas*, *gráficas* ou *mistas* (parâmetro 2), não é de estranhar o facto de as imagens ópticas (apesar de o número de imagens gráficas ser próximo – 78 – 39%) registarem o valor superior de ocorrências – 83 (41,5%), dada a elevada quantidade de recursos *vídeo* e *fotografia* que foram utilizados, sobretudo no grupo G3. As referências a outras obras artísticas sugeriram a utilização de imagens ópticas (videográficas e fotográficas) que documentassem as referidas obras. Esta necessidade de citar as obras implicadas pelas obras musicais foi igualmente a causa para ser este o grupo com maior ocorrência de utilização de imagens gráficas. A produção de imagens foi o percurso/a opção que permitiu que houvesse alternativas para a *substituição do ausente*, usando a tela para exibir cenários, apresentar personagens, bailarinos e cantores. De referir ainda que registámos apenas 39 (19,5%) vezes a utilização de *imagens mistas* nos CP.

Apesar da nossa latente intenção de mostrar ao público outras perspetivas do conteúdo musical tocado, e, mais ainda, exibir conteúdos visuais que permitissem ao ouvinte ampliar o que ouvia, ajustando, na combinação de sons e imagens, o sentido do que observava, a verdade é que, ainda assim, as imagens que considerámos figurativas, relativamente ao seu índice de figuratividade (parâmetro 5), foram as mais utilizadas (61,4%). O aumento do índice de figuratividade de qualquer conteúdo agiliza a sua compreensão e esta estratégia, em particular no caso das obras não tonais, facilitou que o público reconhecesse o sentido da obra, independentemente de ser desconhecida ou eventualmente indiferente. Na análise que a seguir efetuaremos, é necessário ter em conta que os valores mais elevados de imagens com diferentes índices de figuratividade nos grupos G1 e G3 também são condicionados pelo facto de aí se situar o número mais elevado de obras objeto da nossa intervenção.

Em grande parte, a utilização de imagens figurativas situa-se nos grupos G1 (60 obras – 54,5%) e G3 (77 obras – 64,7%), cujo conteúdo musical nos impôs uma abordagem mais concordante, por um lado, e de complementaridade por outro: concordante no sentido em que o conteúdo da obra, muitas vezes explícito, fazia com que a direção dos concertos preferisse *respeitar/seguir/interpretar* a obra, por forma a que a imagem fosse sentida como uma outra abordagem distinta da música, que a servia e replicava o mais possível; complementar porque tal procedimento permitia ao público construir leituras mais profundas que poderia não apreender apenas ao ouvi-la, dada a abstração que caracteriza a música. Ora, as nossas estratégias e escolha dos recursos dependiam desta avaliação prévia, que necessariamente nos conduzia o pensamento criativo e, de alguma forma, o condicionava. Contudo, desde o início deste trabalho que assumimos



que o principal papel da imagem foi o de servir a música o melhor possível, apesar da eventual interferência na sua receção da mesma.

Nas obras de G2, pudemos gerir da forma que nos pareceu mais adequada o índice de figuratividade porque, na elaboração dos conteúdos visuais, tivemos uma maior autonomia criativa, sobretudo devido ao facto de serem obras menos comprometidas com uma narrativa específica (objetiva), o que implica sempre uma menor margem de desvio face ao real. A *tonalidade indefinida* impulsionou-nos para uma maior emancipação (ainda que comprometida), do ponto de vista formal, experimental e gráfico. Proporcionou-se uma fresta maior de possibilidades, uma liberdade, a nosso ver muito fértil em qualquer processo criativo.

Em termos gerais, a utilização de imagens *abstratas* foi pouco significativa (ocorreu apenas em 39 obras – 10,6%).

Tabela 18 | Parâmetro *índice de figuratividade* – ocorrências totais e por grupos de obras

ÍNDICE DE FIGURATIVIDADE												
	Valores absolutos						Percentagens no total e em cada grupo					
	Total	G1	G2	G3	G4	G5	Total	G1	G2	G3	G4	G5
Figurativa	226	60	28	77	31	30	61,4%	64,5%	43,1%	64,7%	64,6%	69,8%
Abstrata	39	5	20	6	4	4	10,6%	5,4%	30,8%	5,0%	8,3%	9,3%
Simbólica	103	28	17	36	13	9	28,0%	30,1%	26,2%	30,3%	27,1%	20,9%
							100%	100%	100%	100%	100%	100%

Verificamos que, em determinadas imagens consideradas simbólicas, o grau de abstração também é elevado, porque nem sempre se torna nítida e inequívoca a fronteira entre ambas. Contudo, ao caracterizá-las, preferimos optar pela característica mais relevante e de acordo com a estratégia mais evidente de determinada obra.

Podemos, ainda, refletir sobre alguns casos particulares em que consideramos tratar-se de imagens figurativas, apesar da nossa intencionalidade de as distanciar da realidade. Por exemplo, ao utilizarmos fotografia macro (imagem ótica), a ampliação é de tal ordem que retira à imagem figurativa, em grande parte, a sua maior qualidade: a de reconhecimento do real. Nestes casos, a capacidade de ampliação da lente e o ponto de vista privilegiado sobre a realidade alteram-na de tal ordem que nos deixam margem para nos abstrairmos do que nos é tão familiar e que, mostrado desta forma, deixa de o ser. Abre então espaço para especularmos sobre o que vemos, focarmo-nos no que sentimos perante essa distinta e nova realidade, deixando-nos levar com a música sem estarmos recorrentemente a *apontar o dedo* para o que reconhecemos narrativamente nesse momento musical.

Entendemos que esse descomprometimento é muito valioso neste contexto, oferecendo um espaço ao ouvinte que lhe permita continuar a ouvir a música *vendo-a* o menos possível. Faz-nos imediatamente recordar o principal pressuposto com que partimos para esta

análise: toda a ação do designer no âmbito da projeção e divulgação de um concerto interfere na sua receção. Devemos então focalizar o nosso esforço de modo a retirarmos benefícios desta prática, compensando sobremaneira essa interferência.

Recordamos que a primeira subquestão que motivou esta análise se prende com o facto de entendermos que a música, só por si, é capaz de promover no ouvinte imagens mentais, não usando um meio visível, mas audível, não verbal e abstrato, e o que isso implica na ação do designer que lida com o som. As imagens com altos índices de abstração parecem-nos servir melhor essa abstração musical, no entanto, nestes processos, que também foi uma aprendizagem musical, fomos tomando consciência que a música pode conter ou relacionar-se com informações concretas sobre factos reais ou ficcionais. Nesses casos, que como já vimos são numerosos, houve uma perda de autonomia da nossa parte, vinculada e imposta pelo objetivo em causa, ou seja, desvendar essa informação concreta escondida atrás da música, mas por isso justificada. Para isso, coube-nos distinguir texto e imagem, ponderar sobre todos os recursos disponíveis e sua funcionalidade e optar de acordo com o que suscitou cada problema através de uma proposta gráfica adequada para cada uma das obras apresentadas.

Para além disso, seria estranho que entendêssemos que, para fazermos a divulgação de informação, objetiva e técnica, de forma eficaz e rigorosa, nos devêssemos apoiar exclusivamente em recursos verbais. Verificamos, sim, que a apresentação da informação por via da imagem, muitas vezes animada com um intuito particular, ou como o complemento dela, se mostrou capaz de fomentar no público outro tipo de aprendizagem recordada mais facilmente *a posteriori* por via dessas imagens, sintetizadoras da informação selecionada.

Em todo este processo, a nossa ponderação dividiu-se entre duas estratégias (parâmetro 7): a estratégia de *duplicar* e a de *expandir* a informação, relativamente aos conteúdos musicais e visuais.

Os grupos de recursos, como já apresentámos anteriormente, dividiram-se de forma mais ou menos equitativa por estas estratégias. Contudo, analisaremos algumas situações que se destacam.

De todos os grupos de recursos, o grupo *imagem fixa* foi o único em que se verificou maior utilização da *duplicação* como estratégia, o que é coerente com a nossa determinação de acrescentar, sempre que possível, algo mais à experiência musical. *Duplicar* também representa o acrescentar algo, mas em sentido menos conotativo do que se pretendeu com a estratégia *expandir*. Exibir a música desta forma, alternativa ao modo convencional, já foi por si só um modo para promover outras leituras, instigar outros pontos de vista, que se traduzissem preferencialmente numa multiplicidade de reações e experiências de indivíduo para indivíduo.

A estratégia *expandir* enquadra-se, igualmente, noutra das nossas preocupações, e esta provavelmente mais exigida pela atividade pedagógica: a de selecionarmos e propormos conteúdos visuais extraordinários, isto é, fora de alcance da maioria do público no seu dia-

a-dia, fugindo sempre que possível do circuito comercial, repleto de estereótipos limitadores de aprendizagem e inibidores de se produzir uma versatilidade intelectual. Optar por, continuamente, disponibilizar o mesmo tipo de filmes de animação a um público mais jovem, aos quais diariamente têm acesso facilitado através da televisão ou internet, produz efeitos menos produtivos do que colocar o público perante uma orquestra a tocar em simultâneo com o filme animado que passa no ecrã. A diferença resulta não só do apreciado contributo dos músicos, como também da descoberta *nova* que se faz desse contributo, devido à sua escala e ao estatuto que, na sala de espetáculo, o filme assume pelo seu envolvimento, sendo absolutamente distinto de qualquer experiência caseira.

Investir na *expansão* como estratégia conduz-nos a abordagens bastante diversificadas, como se poderá comprovar através dos exemplos que disponibilizamos *online*, porventura algumas vezes até menos apreciadas, mas certamente importantes para a estruturação de novas linguagens. A surpresa que muitos conteúdos visuais suscitaram determinou reações de entusiasmo e não de desagrado, como se comprova através de alguns depoimentos do público registados no inquérito que apresentaremos adiante. O confronto com o *desconhecido* desperta o desafio, a curiosidade, o esforço de ultrapassar determinadas limitações de que nem sempre temos consciência, promovendo novas aprendizagens.

O que se propôs de realmente novo não foi a música ou a imagem, foi a experiência proporcionada naqueles noventa minutos mensais a um público jovem e menos jovem, que, independentemente de ser ou não especialista, revelou ser fiel e bastante interessado, em desenvolver as suas competências no âmbito da audição musical. Essa experiência, como a nossa análise demonstra, foi inovadora na capacidade de criar sinergias entre imagem e música.

Por último, analisando os objetivos (parâmetro 8) que entendemos serem determinantes para a opção por uma determinada estratégia e consequente escolha e utilização dos recursos envolvidos, verificamos que o objetivo mais vezes definido como primordial para as 280 obras, foi o *informativo*, certamente pela preocupação sempre adjacente a estes concertos de transmitir a maior informação possível ao público presente sobre o que era tocado. No entanto, já o dissemos anteriormente, em articulação com o lado educativo destes concertos, houve sempre o cuidado de os tornar visualmente coerentes e apelativos o suficiente por forma a valorizar a sua dimensão de fruição.

Verificámos que, em 89 obras, os recursos foram utilizados com o objetivo lúdico de forma mais evidente no grupo G3 (37,8%), pela ligação das obras musicais a outras obras artísticas. Recorrentemente as imagens acompanhavam a música do filme, mostravam a dança (virtualmente) do bailado que era tocado, recriavam atos de determinada peça teatral e em todos os casos pretendiam proporcionar prazer e distração à assistência. Algumas obras, pela sua complexidade ou atmosfera mais densa, determinaram que o objetivo fosse também lúdico, e daí a utilização de um dado recurso (como um filme de animação, devido

à sucessão de imagens que nos conduzem a um final) que ajudasse à concentração e interessasse por uma outra via, sem, contudo, perder do ouvido a oferta principal.

O facto de estarmos conscientes da importância que a imagem tem na percepção das obras musicais permitiu-nos desenvolver uma especial atenção à vertente da ludicidade integrando-a organicamente nos nossos conteúdos. O inequívoco apoio do público a esse processo comunicativo foi consolidando um ambiente interativo mais plural equilibrando ritmicamente os momentos em que os programas se poderiam revelar mais exigentes do ponto de vista da duração ou da audição, com outros caracterizados por uma menor necessidade de concentração. Nessa medida, a exibição de conteúdos visuais (pequenas animações, filmes, jogos, etc.) com objetivos *lúdicos* ou *decorativos* interferiram positivamente inúmeras vezes no sentido de evitarem alguma inquietação do público, sobretudo entre os mais jovens e os menos interessados no programa musical em curso. Esse potencial de *intervenção oportuna* que a imagem consegue alcançar permitiu-nos compreender que os efeitos obtidos funcionam em sentidos diversos. Assim, a utilização da imagem implica necessariamente critérios cuidadosos de seleção e requer um controlo temporal e situacional da sua utilização.

Procurámos, deste modo, criar momentos em que o público pudesse desfrutar de situações de contemplação e fruição das obras musicais, sem que a contagem de tempo interferisse na sua concentração. Temos, contudo, a consciência de que nem sempre se trata de uma tarefa de fácil concretização, sobretudo com crianças mais novas, razão pela qual investimos em recursos e estratégias potencialmente mais motivadores para esta faixa etária, contrabalançados pela promoção constante de hábitos de fruição deste tipo de espetáculos e pela evocação de memórias prazerosas dos CP.

### C. RESPOSTA ÀS SUBQUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO

Face aos dados acima apresentados e à discussão dos resultados que propusemos, esboçamos, agora, possíveis respostas para as subquestões de investigação delineadas a propósito das estratégias de design utilizadas nas propostas gráficas dos CP. Fazemo-lo neste momento porque essas subquestões emergiram no contexto de análise das estratégias e dos recursos mobilizados, sem prejuízo de pontualmente retomarmos alguns destes aspetos quando propusermos respostas para as quatro principais questões de investigação no final deste capítulo.

1 – *Podemos ter a expectativa de encontrar opções por imagens com altos índices de abstração para acompanhar a abstração musical?*

Neste estudo, verificámos que recorremos maioritariamente a imagens figurativas, o que, desde logo, sugere uma resposta negativa a esta subquestão. No contexto musical, referimo-nos a *abstração* na medida em que os textos musicais não se apresentam através

de um meio visível e, conseqüentemente, estimulam no ouvinte imagens mentais que vão acompanhando a sua audição.

Durante os CP, a necessidade de tornar visível a música resulta não tanto do seu caráter tendencialmente abstrato, mas, sobretudo, da preocupação (com um certo pendor *pedagógico*) de mostrar e explicitar certas dimensões da obra musical e, por isso, sempre que o objetivo foi explicitamente evidenciar o seu conteúdo, justificou-se valorizar a figuratividade dos recursos que utilizámos. Contemplámos, igualmente, a sugestão típica de imagens com altos índices de abstração que, mais do que as de outro tipo, desencadearam no público processos imaginativos partindo do pressuposto de que, para um entendimento mais completo da realidade, se torna necessário irmos além dela, expandi-la. Em todo o caso, não foi esta a estratégia que prevaleceu (cf. resultados relativos ao parâmetro 5).

Assim, durante o processo de trabalho, procurámos não nos desviar do pressuposto enunciado no capítulo 3 sobre a diferença entre a identificação e a sugestão de algo através de uma imagem, explorando soluções que convocassem os sentidos para experiências diversas, ainda que comprometidas com os objetivos definidos previamente e que nos obrigavam a propor ao público determinados percursos na identificação das imagens.

No entanto, esses percursos sugeridos pelas imagens interferem com a atenção e reduzem, inevitavelmente, o grau de abstração da composição musical. As imagens sugerem realidades mais ou menos evidentes que conduzem a audição e o facto de as mostrarmos durante os concertos diminui, dessa forma, a abstração inerente à música, dadas as imagens mentais que promove.

Ao projetarmos imagens durante a música, instigamos a criação de representações mentais mais uniformes, embora acreditemos que se mantém um certo espaço para a espontaneidade e a divergência. A nossa função, através das imagens, foi mostrarmos a música, ora explicando-a, ora levando o público a divagar o mais possível através dela. O conhecimento da linguagem tonal oferece ao ouvinte “a oportunidade de orientar melhor a sua audição, para que se torne numa experiência que passe tanto pela racionalidade como pela emotividade” (Bochmann, 2003). Foi importante balancear a nossa atuação, em cada concerto, ponderando os recursos entre a racionalidade e a emotividade que a experiência auditiva tende a proporcionar.

## 2 – Poderemos esperar que os recursos utilizados sejam maioritariamente verbais?

Como pudemos verificar, apesar de o objetivo *informativo* ter prevalecido sobre os objetivos *lúdico* e *decorativo*, os recursos utilizados foram maioritariamente visuais, se excetuarmos aqueles (fichas técnicas, títulos dos separadores e perguntas) que, por figurarem em todos os concertos, acabam por condicionar a leitura dos resultados. Os recursos verbais mais vocacionados para a transmissão de informações objetivas, na maioria das vezes, fizeram-se acompanhar de outros recursos preponderantemente visuais.

É da competência do design mobilizar recursos que transmitam informação, produzir imagens capazes de comunicar de forma eficiente com o seu público, contendo ou não texto. Nos casos em que a imagem contém texto, acresce a necessidade de lhe conferir um tratamento gráfico adequado que o apresente na forma mais legível possível e que obviamente favoreça a sua leitura.

Objetos gráficos que contêm grande quantidade de texto como jornais, revistas, bulas terapêuticas, listagens, calendários, agendas, entre outros, revelam ser grandes desafios que exigem, ao designer, uma ponderação particular, na medida em que o trabalho do designer não se limita a dispor o texto pelo espaço disponível, nem a ornamentá-lo de forma a remetê-lo a um papel secundário num objeto que se assuma preponderantemente estético.

Em toda a informação que nos rodeia, o texto exige-nos uma organização e hierarquização rigorosa que promova e facilite a sua leitura, e que, por isso, simplifique o mais possível o processo comunicativo. As opções gráficas, ou seja, a forma como o designer organiza e apresenta a informação, procuram construir um todo coeso e eficaz para cada uma das diversas necessidades comunicativas previamente detectadas. Deste modo, cada projeto específico obrigará, inevitavelmente, a um conjunto de estudos que visem uma resposta global coerente e informada. Sob esta perspectiva, poderemos considerar que o domínio da tipografia é preponderante neste processo de estruturação da comunicação, seja ela consubstanciada através da escrita ou mesmo através de outras formas mistas. O design de comunicação, como vimos, tem especificidades e, nessa medida a tipografia, entendida em sentido lato, é uma área de conhecimento que se tem dilatado e que tem vindo a integrar diversos campos de expressão abrindo-se, por isso, a novas perspectivas comunicativas. Ora, o paralelismo entre a comunicação escrita presente em suportes tradicionais e os novos suportes digitais têm gerado novas opções e experimentações. Será por isso que essas necessidades comunicativas são cada vez mais desafiantes tanto mais que geram construções novas, precisamente provenientes da intersecção entre formas mais convencionais da escrita e mesmo da oralidade, com outras formas eventualmente mais híbridas de comunicação.

Para além dos diversos fatores a ter em linha de conta quando se pensa na estrutura composicional e na legibilidade de um qualquer texto será, pois, fundamental que o designer domine para integrar conhecimentos específicos da tipografia (como é o caso, por exemplo, do *corpo* e *peso*<sup>81</sup> da letra, do *kerning*<sup>82</sup>, do *tracking*<sup>83</sup>, da *entrelinha*<sup>84</sup>, da

---

<sup>81</sup> Peso – é o valor visual resultante da espessura de cada variante do Tipo e é determinado, em cada um dos diversos caracteres desse mesmo Tipo, pelo ratio entre cada espaço negativo e os seus traços ou linhas. Os pesos variam entre muito fino (ou leve); médio, regular ou normal; negro e muito negro, mas as diversas gradações dependem de cada Tipo de letra.

<sup>82</sup> Kerning – O Kerning é o espaço em branco entre dois caracteres. Esse espaço, designado por kerning pairs (pares de kerning) varia de acordo com uma tabela construída para as diversas combinações de pares de letras e em função de cada Tipo. Esse espaço em branco existente, de forma diferenciada, em cada par de letras é estudado precisamente para criar um padrão de maior uniformidade visual em cada palavra, na linha, no conjunto da mancha textual e, finalmente no caso do livro ou da revista, na totalidade da página/dupla página.

<sup>83</sup> Tracking / Track Amount – É o espaçamento uniforme entre os diversos caracteres existentes nas linhas de texto e é um valor que o designer trabalha após ter sido definido o respectivo kerning.

<sup>84</sup> Entrelinha (Leading) – é a distância entre duas bases de linha seguidas.

*altura-x*<sup>85</sup> e do *comprimento da linha* - a chamada *Medida*.<sup>86</sup>) e com outros que ainda dentro desta área de trabalho e conhecimento se intersectam com outros campos de saber, como é o caso da *organização do campo visual* e das suas múltiplas relações com a percepção. Foi por isso que, por diversas vezes nos CP (como se verifica, por exemplo, em *O Messias*, de Händel), procurámos explorar e mesmo ultrapassar os limites das regras sintáticas da linguagem verbal e da linguagem visual, através de uma manipulação livre e recorrente da palavra e da imagem (e das relações entre ambas), para, dessa forma, irmos além da informação verbal adjacente à obra, reclamando para o texto uma maior visibilidade e estabelecendo uma relação mais íntima entre si e a imagem, ou dito de outra forma, procurámos alcançar uma maior convergência entre a expressão de carácter visual (o texto) e a referida obra musical, através da experimentação de novas formas de expressão visual cujo efeito fosse o mais integrado possível na peça musical.

Procurámos implementar uma dimensão visual nos CP enquanto apoio para a consolidação musical e daí a preponderância de recursos visuais utilizados, que se assumiram como uma tentativa para promover a memorização da experiência, e um meio alternativo à linguagem verbal para difundir a informação.

Entendemos o uso da imagem como uma estratégia capaz de apoiar a compreensão das obras, de aliciar o público e, por isso, de promover uma maior compreensão e fruição da música.

3 – *Quais as relações que é possível definir entre os grupos de obras e a opção por determinados tipos de recursos distribuídos pelas duas estratégias (duplicar e expandir) identificadas como as principais para a apresentação da informação?*

Apesar do equilíbrio de ocorrências, já anteriormente referido, entre estas duas estratégias, iremos refletir, de forma particular, sobre alguns casos face à sua utilização nos grupos de obras.

Dos 5 grupos de obras, apenas no grupo G1(grupos das obras tonais) verificámos a preponderância da estratégia *duplicar* face à estratégia *expandir*. A relação entre G1, constituído por obras tonais, e a estratégia *duplicar* justifica-se pela aposta na difusão de informação objetiva sobre o conteúdo e a forma destas obras musicais, por parte da direção

---

<sup>85</sup> Altura-x – é a altura da letra minúscula x de um dado Tipo de letra. Quanto maior for a altura-x de um Tipo, maiores serão as letras minúsculas relativamente às respectivas maiúsculas. Assim, os Tipos de letra com maior altura-x, parecem sempre maiores do que os Tipos com menor altura-x. Esta variável tipográfica quando aplicada a um projeto específico influencia positiva ou negativamente a legibilidade de um texto. Nessa medida, a altura-x é considerada como um elemento significativo na atividade do designer.

<sup>86</sup> Comprimento da linha – de acordo com Baines e Haslam (Phil Baines; Andrew Haslam, 2002p. 110-111) o corpo, o comprimento da linha e a entrelinha são essenciais na leitura (readability) de um texto, uma vez que linhas demasiado curtas são cansativas de ler, sobretudo nas linhas justificadas e as demasiado longas causam confusão ao leitor na mudança de uma linha à linha seguinte. O comprimento da linha é um dado relacional, isto é, só poderá ser analisado na sua relação entre as partes e o todo, ou seja, com as dimensões e formato do livro, com o chamado “espaço em branco”, com o corpo, com as várias subtilezas entre os caracteres e com as demais especificidades do Tipo.

Pelo facto de o Comprimento da linha guiar o vai-e-vem do olhar do leitor, jogar um papel importante na proporção geral da unidade textual e assim se tornar num fator efetivamente determinante, foi designado, mesmo em tempos anteriores à tipografia, como “a Medida”.



artística dos concertos. A identificação e seleção de exemplos de temas musicais exigiram da nossa parte recursos capazes de os apresentar (mostrar) de forma esclarecedora ao público presente. Assim, a *duplicação* do conteúdo verificou-se de cada vez que *a imagem* foi utilizada enquanto reforço do discurso oral (apresentador) ou como reforço durante a execução da obra, apoiando a explicação sobre a mesma. Note-se, no entanto, que esta prática foi transversal a todos os grupos, e não foi exclusiva de G1.

Conseguimos igualmente encontrar justificação para o facto de em G3 (grupo das obras evocadoras de outras áreas do espetáculo) ter havido um número de ocorrências (44 – 48,9%) considerável da estratégia *duplicar* (praticamente o mesmo número do que a estratégia *expandir* – 46 – 51,1%). Neste caso, tratando-se de obras musicais com ligação a outras obras (outras áreas do espetáculo), os recursos utilizados pretenderam servir de reforço a essas obras, privilegiando *mostrar* o seu conteúdo.

Por último, justificámos o facto de em todos os grupos (à exceção de G1) prevalecer a estratégia *expandir* (ainda que, em alguns grupos, com reduzida diferença percentual), uma vez que assumimos ter sido uma constante preocupação acrescentar, sempre que possível, outros contributos durante a audição musical, de modo a ir além do plano previamente discutido com a direção artística dos CP, a maior parte das vezes muito subordinado apenas à essência da obra. Um exemplo deste compromisso de expansão respeitando o conteúdo musical são as obras de G3, para as quais procurámos encontrar soluções que privilegiassem as novas narrações das obras criadas especialmente para os CP, auxiliando o narrador a contar a história.

#### 4 – Poderá a distribuição relativa dos tipos de recursos pelos objetivos encontrar regularidades e ajudar a explicar os motivos para as opções feitas?

Constatamos existir, de facto, uma correspondência lógica entre os recursos utilizados e os objetivos que nos guiaram nessas opções.

Verificarmos a associação do objetivo *lúdico* com o recurso *vídeo* (o mais utilizado) confirma alguns dos pressupostos que já fomos enumerando nesta apresentação e discussão de resultados. Características como o índice de figuratividade e o movimento que caracterizam o recurso *vídeo* dotam-no da capacidade de mobilizar a atenção do público que muitas vezes identificou a audição como forma de entretenimento, realçado pela dimensão da tela onde foram projetados os conteúdos visuais, e conferiram aos concertos uma dimensão fílmica. Foi igualmente com este objetivo que o recurso *ilustração* foi mais utilizado, uma vez que, partindo de uma narrativa associada à obra, a *ilustração* foi sempre manipulada de forma a apresentá-la através de uma animação dinâmica (às vezes síncronas com o narrador), sugestiva, e cuja visualidade, por um lado, contribuiu para a memorização do que era contado e, por outro, contribuiu para a boa disposição do público presente.

Constatámos igualmente a relação positiva entre a utilização dos recursos *fotografia e pintura* e o objetivo *decorativo*. Em algumas situações optámos por recursos sem constrangimentos ditados pelo conteúdo musical o que nos deu a possibilidade de sustentarmos as nossas opções noutros conteúdos, sugeridos, não impostos, pelas obras.

Ao elegermos determinados conceitos que nos orientavam nas nossas opções gráficas, entendemos que a subjetividade foi maior pelo nosso desconhecimento musical, contudo, foram sempre apresentadas de forma sustentada e sujeitas a aprovação. Aproveitámos essas oportunidades para introduzir outras abordagens, lógicas e consonantes com as obras, expandindo o conhecimento do público relativamente à pintura, por exemplo. Quanto ao objetivo *decorativo*, tão associado a uma ornamentação sem uma função para além da estética, considerámos que os recursos utilizados tiveram uma funcionalidade que vai além da mera justaposição de imagens com a música. Por não termos tido, à partida, condicionantes objetivas, surgiram novas oportunidades como, por exemplo, a de sermos nós a encontrar e propormos lógicas para a associação entre universos como as artes plásticas e a música. A pintura, o desenho e a fotografia *decoraram* a música, essencialmente nas circunstâncias em que não se afigurava como primeiro propósito ilustrá-la de forma pragmática, ao mesmo tempo que fundimos discursos criativos de diferentes naturezas.

Por último, debruçando-nos sobre o objetivo preponderante durante os CP, o informativo, é perfeitamente justificada a relação desse com os recursos de texto, pela sua capacidade objetiva de difusão da informação. No entanto, verificámos uma maior ocorrência da presença de recursos como vídeo, fotografia, desenho e pintura enquanto opção para viabilizar este objetivo, uma vez que, preferencialmente, optámos por escolher recursos tendencialmente visuais capazes de expressar a informação necessária sobre a música.

Efetivamente, foi possível identificarmos, com esta análise, uma relação entre os objetivos e os recursos utilizados, assinalando e refletindo sobre os motivos que justificaram as nossas opções.

##### *5 – Existe uma correspondência entre a tipologia dos grupos de obras e os índices de figuratividade das imagens neles utilizadas?*

Constatámos ter havido efetivamente uma relação entre os *índices de figuratividade* dos recursos com os grupos de obras em que foram utilizados.

Os grupos em que se usaram mais recursos com imagens de maior figuratividade foram os grupos G1 (grupos das obras tonais) e G3 (grupo das obras evocadoras de outras áreas do espetáculo), que, como já explicámos, justificaram essa abordagem devido ao compromisso com a objetividade implícita nestas obras musicais ou determinada pelo objetivo informativo da sua difusão. Do mesmo modo, o grupo G2 (grupos das obras não tonais), pela maior autonomia formal das suas obras comparativamente com as dos outros grupos, permitiu-nos, não só uma maior emancipação criativa, como a possibilidade de experi-

mentar de forma mais regular comunicarmos através de imagens com um índice de abstração maior, promovendo a conotação de sentidos e relações diversas com as obras. Relativamente ao carácter simbólico dos recursos utilizados, a ocorrência foi maior nos grupos G1 e G3, onde a imagem procurou, sobretudo, sugerir o que não podia estar presente nas representações contidas na música, embora tais valores, como já referimos, se devam também ao facto de pertencerem a esse grupo a maior parte das obras consideradas.

Avaliados os procedimentos adotados durante a produção visual dos espetáculos no âmbito dos CP, procuraremos, agora, equacionar os efeitos obtidos sobre os destinatários.

### 5.2.2. INQUÉRITO AO PÚBLICO DOS CONCERTOS PROMENADE (B)

Desde o início do trabalho, e tendo como base os nossos pressupostos e as nossas inquietações relativamente ao uso de imagens nos concertos, pretendemos inquirir o público sobre a sua opinião relativamente à experiência que um CP lhe proporcionava. Era importante caracterizar socialmente o tipo de público presente no concerto, e também aferir como era percebida a experiência, mas sobretudo, como era assimilada pelo público dos concertos a ligação entre a imagem e a música. As questões levantadas envolvem perceber três dimensões:

- se essa ligação era vista como um complemento, quer sensorial, quer de conteúdo;
- se, por outro lado, se afirmava como um apoio para perceber melhor a música ou uma ajuda para recordar mais e melhor o concerto;
- se o público sentia a imagem como um elemento dispersor ou facilitador da sua concentração durante a execução das obras.

Estas foram as principais razões que nos motivaram a elaborar e a aplicar o inquérito, no último concerto realizado. Assim, elaborámos o inquérito com duas partes distintas apresentadas no modelo em anexo. Na primeira parte do inquérito, pretendia-se registar alguma informação sociocultural e sociodemográfica dos inquiridos, como as suas habilitações académicas, a idade, a frequência com que se deslocavam aos CP, de que zona o público era proveniente, de modo a percebermos se a assiduidade mais elevada se relacionava com certas zonas do grande Porto. Na segunda parte, o inquérito focava a percepção do público quanto à experiência musical e quanto à relação entre imagem e música.

Assim, à entrada do Coliseu, entregámos o inquérito ao público à medida que chegava para assistir ao concerto<sup>87</sup>, e pedimos que o preenchesse após ter assistido ao concerto. No final, recolhemos 314 inquéritos, que posteriormente analisámos, e cujos resultados apresentaremos de seguida. Importa assinalar que nem todos os inquiridos responderam a todas as perguntas.

---

<sup>87</sup> Concerto n.º 82, o último concerto realizado (01.06.2014)

### 5.2.2.1. APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS DO INQUÉRITO AO PÚBLICO

Relativamente à idade das pessoas inquiridas, verificámos uma maior afluência de público em idade adulta (69%) do que com menos de 18 anos (31%), o que pode explicar-se pelo facto de o público mais jovem vir normalmente acompanhado pelos pais, irmãos, avós, tios, etc.

Tabela 19 | Distribuição por faixa etária dos inquiridos

1. IDADE	0 > 6	11	3,5%
	6 > 10	44	14,0%
	11 – 15	33	10,5%
	16 – 18	8	2,5%
	19 – 40	79	25,2%
	41 – 65	109	34,7%
	> 65	30	9,6%

A grande maioria respondeu que vinha aos concertos regularmente, ou espaçadamente, e só cerca de um terço respondeu que era a primeira vez que assistia a um CP. Se analisarmos separadamente as respostas obtidas, cada uma das ocorrências obteve um terço de respostas, sendo possível constatar uma distribuição equitativa entre um público assíduo, mais ou menos assíduo e estreante nos concertos. Constatamos que, dentro da área metropolitana do Porto, a maioria do público era proveniente da cidade do Porto, e a seguir de Gaia e de Matosinhos.

Tabela 20 | Assiduidade e origem geográfica dos inquiridos

2. FREQUÊNCIA	É a 1ª vez que vem	102	32,8%
	Vem espaçadamente	100	32,2%
	Vem regularmente	109	35,0%

3. ONDE HABITA?	Porto	115	36,7%
	Matosinhos	33	10,5%
	Maia	24	7,7%
	Gaia	64	20,4%
	Gondomar	14	4,5%
	Outra	63	20,1%

Relativamente às habilitações académicas, verificamos que mais de 50% dos inquiridos têm formação superior.

Tabela 21 | Habilitações literárias dos inquiridos

4. QUAIS AS SUAS HABILITAÇÕES LITERÁRIAS?	1º ciclo/ensino primário	53	17,1%
	2º ciclo/ ensino preparatório	28	9,0%
	3º ciclo	15	4,8%
	Secundário	49	15,8%
	Licenciatura	113	36,5%
	Mestrado	33	10,6%
	Doutoramento	19	6,1%

Constatamos que 127 espectadores consideraram a experiência musical vivenciada como *excecional* (40,8%) e 154 consideraram-na  *muito boa* (49,5%), ou seja, uma grande parte manifestou uma opinião muito positiva sobre o concerto a que acabara de assistir. Registamos 23 opiniões que classificaram a experiência musical como *boa* (7,4%), e apenas 7 que a consideraram *razoável* (2,3 %). De realçar que ninguém julgou o concerto como tendo sido uma *má* experiência.

Tabela 22 | Avaliação da experiência musical

5. DE UMA FORMA GERAL COMO CLASSIFICARIA ESTA EXPERIÊNCIA MUSICAL?	Excecional	127	40,8%
	Muito boa	154	49,5%
	Boa	23	7,4%
	Razoável	7	2,3%
	Má	0	0,0%

Na pergunta seguinte, pretendíamos conhecer um pouco mais especificamente a experiência presenciada, destacando, para isso, adjetivos como *agradável*, *inovadora* e *interessante*, para dessa forma percebermos se os contributos à música presentes nestes concertos eram ou não apreciados pelo público. A esmagadora maioria considerou a experiência *agradável* (99,6%), *inovadora* (87,5%) e *interessante* (99,6%). De salientar que 18 dos inquiridos acrescentaram, na opção *outra*, certos aspetos que consideraram relevantes para caracterizarem a sua experiência nos CP, apresentando respostas como: “cativante; necessária; familiar e para todos; enriquecedora; de enormíssima importância; bonita; educativa; única; educativa; muita qualidade e pensada nas crianças; muita qualidade; educativa; útil; inspiradora e lúdica”.

Tabela 23 | Caracterização da experiência musical

6. COMO CARACTERIZA ESTA EXPERIÊNCIA MUSICAL?	a) Agradável	282	99,6%
	Não agradável	1	0,4%
	b) Inovadora	194	87,4%
	Não inovadora	28	12,6%
	c) Interessante	246	99,6%
	Não interessante	1	0,4%
	Outra	18	*

Aproximando-nos cada vez mais do nosso foco, a pergunta seguinte evidenciou a ligação entre a imagem e a música. Assim, fazendo uma síntese do quadro que apresentamos a seguir, destacamos alguns aspetos do que o público considerou ser a relação entre imagem e a música: uma grande maioria considerou a relação *estimulante* (96,7%) e *não confusa* (89,9%). Apenas 15,1% considerou a imagem como *desnecessária*. O público entendeu que a imagem é, por um lado, *útil para perceber melhor o concerto* (92,4%) e, por outro, *útil para recordar o concerto* (89,4%), e ainda vê a imagem como *útil para aumentar o prazer no concerto* (91,4%). Ao nível da concentração, a maioria (74,4%) entendeu que a *imagem ajuda à concentração durante o concerto*, e apenas (25,6%) responderam que *não ajuda*.

Finalmente, abordaremos a única questão cujos resultados se verificaram mais equilibrados, aquando da reflexão sobre a presença da imagem nos concertos. Apesar de os resultados manifestamente positivos da receptividade, por parte do público, à presença da imagem, verificamos um grande equilíbrio entre as pessoas que responderam que a imagem dispersava a sua atenção da música (45,5%) e as que não a consideraram um elemento dispersor (54,7%). Estes resultados dão resposta, em parte, a uma das inquietações com que partimos para este estudo (a imagem enquanto contributo distrai ou não, é benéfica ou não) e para a qual pretendemos obter *feed-back*, razão pela qual incluímos no inquérito esta questão tão específica e de certa forma controversa.

Tabela 24 | Apreciação da ligação entre música e imagem

7. CONSIDERA QUE A LIGAÇÃO ENTRE MÚSICA E IMAGENS É:	Estimulante	265	96,7%
	Não estimulante	9	3,3%
	Confusa	15	10,1%
	Não confusa	133	89,9%
	Desnecessária	22	15,1%
	Não desnecessária	124	84,9%
	Útil para perceber melhor o concerto	218	92,4%
	Não útil para perceber o concerto	18	7,6%
	Útil para recordar o concerto	160	89,4%
	Não útil para recordar o concerto	19	10,6%
	Útil para aumentar o prazer no concerto	180	91,4%
	Não útil para aumentar o prazer no concerto	17	8,6%
	Ajuda a concentrar-se	163	74,4%
	Não ajuda a concentrar-se	56	25,6%
	Dispersa a sua atenção da música	78	45,3%
	Não dispersa a sua atenção da música	94	54,7%
8. DIGA NUMA FRASE O QUE RECORDA MELHOR		173	55,1%

A última pergunta era de resposta aberta, para cada um dos inquiridos poder acrescentar algum comentário de índole mais pessoal e que clarificasse a opinião recolhida sobre o concerto. À instrução 8, “diga numa frase o que recorda melhor do concerto que acabou de ver e ouvir”, e apesar de não ser de resposta imediata (sim ou não), obtivemos 173 respostas (55,1%), das quais destacámos: as diversas referências à obra principal apresentada no concerto desse dia, *Babar, o pequeno elefante*, justificada talvez pela forte componente visual e narrativa associadas à história; o envolvimento e a boa interação com o público; elogios que se referem a cada um dos intervenientes no concerto (orquestra, narrador, luzes, experiência audiovisual); o gosto pela música e a importância de despertar o interesse pela mesma; a boa coordenação entre a música e a imagem; as características emocionais que o concerto propiciou, como prazer, descontração, alegria, bem estar, emoção e diversão; a utilidade da coordenação e interação e da imagem, e inúmeros incentivos para os concertos terem continuidade.

#### 5.2.2.2. DISCUSSÃO DOS RESULTADOS DO INQUÉRITO AO PÚBLICO

Conforme podemos verificar através dos resultados do inquérito, é notória a avaliação positiva que o público fez do concerto. Tal verifica-se tanto entre aqueles para quem assistir aos CP foi uma prática continuada, como para quem apenas esteve presente no último concerto.

Leva-nos, pois, a concluir que foi possível, durante quase 10 anos contínuos, promover a música de forma apreciada e com entusiasmo, provocando uma motivação crescente no público e a vontade de regressar no concerto seguinte. Aliás, foi uma prática continuada disponibilizar passes anuais para cada uma das temporadas de concertos, com bastante adesão por parte do público.

Esta constatação influenciou, a nosso ver, positivamente toda a equipa que idealizava os concertos. Numa primeira fase, ambicionávamos alcançar esse patamar, para, na fase seguinte, nos preocuparmos em manter o nível de qualidade da experiência em cada concerto.

Se a experiência foi considerada, maioritariamente, como *agradável, inovadora e interessante*, é porque certamente conseguimos ir acumulando um conjunto de contributos válidos a estes concertos, para que viessem a ser uma oferta que se pretendia de qualidade, e única na cidade. Esta prática deixou de ser exclusiva dos CP, uma vez que o serviço educativo da Casa da Música passou a ter *concertos comentados* (também ao domingo de manhã), embora sem a componente visual presente nos CP.

A presença de imagens durante a execução das obras musicais foi reconhecida pelo público, de modo geral, como um estímulo durante o concerto, e não como fator que provocasse confusão, de tal forma que a grande maioria assumiu não prescindir do seu contributo.

A partir desta secção do inquérito, encontramos respostas que revelam o reconhecimento da utilidade da imagem para o espetáculo, no sentido de favorecer uma melhor compreensão do concerto, bem como a sua posterior recordação. Um outro aspeto sublinhado pelo público envolve o aumento da capacidade de concentração durante o concerto.



O aumento da concentração não se traduz, contudo, num melhor direcionamento da atenção e a última questão do inquérito comprova as nossas inquietações iniciais acerca das consequências de anexar imagem à música. De facto, a audição das obras não se processa do mesmo modo quando dispersamos a nossa atenção por outras solicitações aos nossos sentidos, apesar de esta prática ter revelado, como temos vindo a sustentar, muitos benefícios para a receção da música e como experiência pessoal.

Os valores obtidos em resposta à questão do inquérito correspondente a esta temática não revelam uma tendência clara, não existindo a discrepância verificada em todas as outras perguntas: 45,3 % dos inquiridos afirmam que a música dispersa a sua atenção da música, enquanto 54,7% acham que a sua utilização não faz com que disperse a sua atenção. Contudo, é importante sublinhar que a dispersão que possa ocorrer num concerto, por via da presença de imagem ou por qualquer outro motivo, não tem que ser necessariamente entendida como algo negativo, ou pelo menos exclusivamente como uma perda.

Em todos os concertos, existe sempre a música, mas também a liberdade de cada um poder inventar e imaginar o seu próprio cenário, a sua própria história que mentalmente todos somos capazes de elaborar, independentemente de termos, ou não, imagens que acompanhem a música. Quanto menor for o conhecimento musical do ouvinte, mais abstrata lhe parece a música, e essa abstração que a caracteriza é facilitadora para o pensamento de cada indivíduo se evadir de determinado espaço e tempo. Distrair-se com as possibilidades é ter a possibilidade de escolher, de sentir que tem a liberdade suficiente para o fazer e de se concentrar na sua escolha.

Os *concertos* terão conduzido o público a aprender muito sobre música e instrumentos, sem, no entanto, assumirem um formato assente em situações de ensino formal ou incompatível com a dimensão lúdica que um concerto em família também proporciona.

Estes *concertos* ao lado da música puderam contar com conteúdos visuais, com músicos, com maestro, com convidados, com luzes, e outras manifestações que puderam funcionar como *distrações* e dividir a atenção. Paradoxalmente, durante os concertos, essas partes, ainda que ponderadas separadamente, contribuíram para o sentido desse todo de que foi feito cada espetáculo.

### 5.3. PROCEDIMENTOS E INSTRUMENTOS UTILIZADOS NA SEGUNDA FASE

Como referimos anteriormente, os instrumentos que construímos no nosso estudo surgem da necessidade de ponderarmos sobre a prática continuada de utilização de imagens durante as temporadas dos CP, de refletirmos sobre se os conteúdos visuais utilizados foram ou não eficazes para as estratégias e objetivos que pretendíamos, e porque pensámos conceber, a partir daí, material para um concerto específico que, *desenhado* à semelhança de todos os anteriores, teria uma grande diferença: a proposta visual é intencionalmente elaborada, desde o início, com um propósito investigativo muito definido, ao contrário do

que sucedera com os CP. Tal finalidade condicionou a seleção prévia de conteúdos da obra musical, coerentes com o nível de ensino (o 5º ano de escolaridade) e que, depois de apresentados e discutidos com a professora desses alunos, foram prioritariamente considerados nas opções visuais apresentadas durante a execução dessas obras. Preparámos o inquérito, que passámos após os concertos, em função dos conteúdos musicais sobre os quais iria incidir a nossa proposta visual, de modo a facilitar a nossa leitura sobre as consequências práticas do suporte visual que disponibilizaríamos para a audição. Assim, contemplaria, por um lado, aspetos resultantes da análise anteriormente elaborada das temporadas dos CP e, por outro, a ponderação prévia de objetivos educativos muito específicos que pudéssemos apurar/comprovar através de um inquérito pós-concerto.

Assim, nesta segunda fase, organizámos uma proposta visual para um concerto que teve lugar no CMP e no qual pusemos em prática algumas das estratégias anteriormente apresentadas e que resultam da reflexão desenvolvida ao longo das nove temporadas de CP. Seguidamente, construímos um inquérito destinado a avaliar as representações do público face a eventuais repercussões da imagem no processamento dos conteúdos musicais.

Gostaríamos que a realização desta experiência tivesse ocorrido num outro contexto que não o do CMP. Entendemos que pelo facto de se tratar de um ambiente em que todos os alunos têm formação musical de qualidade poderia adular de alguma forma a obtenção de resultados significativos, mas, apesar disso, considerámos importante a oportunidade de avançarmos com a experiência, ainda que num ambiente muito condicionado, de modo a pormos em prática um conjunto de estratégias.

## 2ª FASE DO ESTUDO: CONCERTO NO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO

### 5.3.1. CONCERTO NO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO

O concerto realizado no CMP teve a designação de *Pais com Ciência* e surgiu integrado nas atividades festivas de Natal dessa instituição. Realizou-se em dezembro de 2014 e contou com a participação de cerca de 70 alunos do 5º ano de escolaridade, divididos por uma orquestra e um coro. De forma a testarmos a relevância da componente visual na audição do concerto, foram realizadas duas apresentações seguidas, a primeira sem recurso a imagens e a segunda com a presença da imagem.

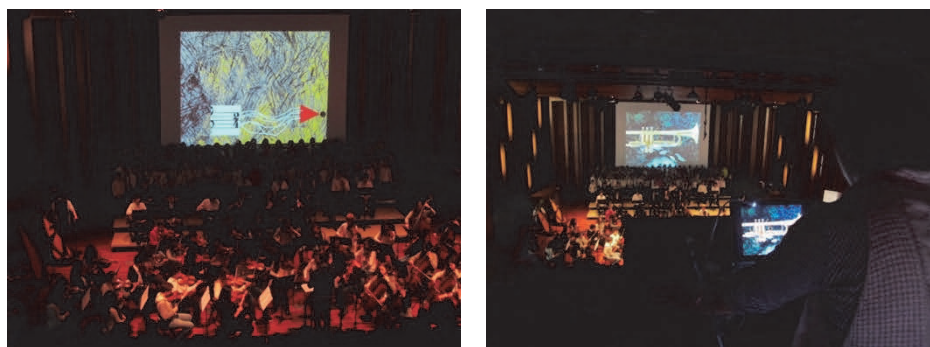


Fig. 80 | Concerto no CMP

### 5.3.1.1. MOTIVAÇÃO E CARATERIZAÇÃO DO CONCERTO

Depois da autorização concedida pelo professor António Moreira Jorge, diretor do CMP, para a realização da nossa experiência, enviámos um pedido a todos os encarregados de educação dando conhecimento e pedindo autorização para a participação dos seus educandos no referido concerto.

Nessa experiência, participaram dois grupos de alunos do 5º ano, do CMP. O grupo A (5ºA) assistiu ao [concerto sem a presença de suporte visual](#) e o grupo B (5ºB) assistiu ao mesmo concerto, mas [com presença da imagem na tela de projeção](#). No final, os estudantes de música das duas turmas responderam a um pequeno questionário sobre a experiência vivenciada, tendo em conta as duas distintas condições de audição e cujos resultados apresentaremos de seguida.



Fig. 81 | Concerto no CMP sem suporte visual – grupo A



Fig. 82 | Concerto no CMP com suporte visual – grupo B

A nossa experiência foi realizada no ensaio geral que antecedeu essa apresentação pública, porque nos interessou isolar os dois grupos participantes do restante público. Entendemos que a forma mais eficaz de implementar este instrumento de estudo foi cada grupo, separadamente, ter acesso ao programa musical para o qual elaborámos uma proposta visual.

O programa musical completo contou com seis peças da autoria do compositor Jorge Prendas explorando, cada qual, uma temática específica: *Em conjunção*, *Densidade*, *Nebulosa*, *Universo*, *No fundo do mar* e *Cometa*. *Cometa* e *No fundo do mar* foram as peças que escolhemos desse programa mais extenso, tendo em conta as características das composições musicais e as diferenças entre si.

A orquestra e o coro, que interpretaram o programa musical, eram constituídos por alunos do CMP, dirigidos pelo maestro Fernando Marinho, a desempenhar funções no CMP.

O projeto *Pais com Ciência* já estava previsto no âmbito da programação do CMP e, ao contactarmos a instituição, verificámos a possibilidade de harmonizar a sua concretização com os nossos objetivos investigativos. O projeto contou com a participação dos pais, que deram o seu contributo em diferentes áreas de formação, participando e promovendo diversificadas atividades na escola, que visavam explorar conteúdos da área de ciências. Jorge Prendas, pai de um aluno da escola envolvido nesse projeto, foi um dos cooperantes.

Podemos implementar a nossa experiência numa escola com as características do CMP, com um auditório devidamente adequado em termos de som e luz, assim como o facto de dispor de equipamento de projeção, foram uma mais-valia para o nosso trabalho. Seria possível, com as devidas diferenças, recriar um ambiente com uma qualidade semelhante a uma sala de espetáculos pública como a do Coliseu do Porto.

Além das características físicas e tecnológicas do local, merecem destaque a enorme pertinência do projeto *Pais com Ciência* e as vantagens que dessa oportunidade advinham e das quais destacamos duas. Por um lado, evidencia-se o trabalho musical que Jorge Prendas apresentou à volta de temáticas mais ou menos amplas, porque gostávamos que a nossa proposta andasse mais à volta da abstração do que à volta da figuratividade pelo desafio comunicativo mais exigente que daí decorre. Por outro, sublinhamos a coincidência e a mais-valia de elaborarmos uma proposta visual para um projeto com algumas características semelhantes e que consideramos estruturais no nosso trabalho: o contributo das artes na educação e a transversalidade possível, e expectável, entre as diferentes áreas e saberes que entroncam em novos caminhos comunicativos e educacionais. Neste caso concreto, a música partiu de textos científicos e poéticos (Poema *Fundo do mar*) (Andresen, 2010), contribuiu para uma melhor (e diferente) compreensão da ciência e potenciou, de forma lúdica, o interesse dos estudantes de trabalharem sobre esses temas e conceitos que não são do âmago da área em que escolheram especializar-se. Assim como os conteúdos científicos serviram de mote à música, a música foi o nosso mote. Neste projeto, a música foi o meio, que a imagem complementou, num percurso de sucessivos acréscimos de contributos.



Fig. 83 | Postal concebido para agradecimento às turmas participantes e aos professores responsáveis que colaboraram nesta experiência

### 5.3.2. INQUÉRITO AO PÚBLICO DO CONCERTO NO CONSERVATÓRIO

Assim, na sequência das duas versões do concerto (com e sem imagem), em que as obras foram dirigidas e interpretadas duas vezes apenas com um pequeno intervalo entre si que permitiu a mudança de grupo, foi-nos possível implementar o último instrumento de ponderação para o nosso trabalho. Elaborámos um questionário, que distribuímos em cada um dos grupos de assistência, e recolhemos 48 respostas (24 alunos do 5º A + 24 alunos do 5ª B), para nossa posterior análise.

O questionário replica a estrutura do questionário elaborado para a etapa anterior. Incluiu na primeira parte algumas questões que já tinham sido abordadas no inquérito ao público dos CP, visando perceber a sua opinião sobre alguns aspetos como a experiência que o concerto lhes proporcionou, a sua concentração durante a audição e se consideraram, de alguma forma, inovadora esta experiência. Na segunda parte do inquérito, colocámos questões relativas às duas obras selecionadas e para as quais produzimos uma componente visual. As questões colocadas aos grupos pretenderam ir ao encontro dos conteúdos musicais intrínsecos às obras e, para as elaborarmos, reunimos com a professora responsável pela disciplina de Educação Musical. Desse modo, foi possível ajustar-mos as perguntas, tendo em conta o nível de conhecimento e vocabulário musical desses alunos, por exemplo ao nível do reconhecimento do tipo de compasso da obra musical ou da identificação da dinâmica presente na obra. O facto de, para reforço destes aspetos, terem sido mostradas imagens, no decorrer das obras, com essa informação mais ou menos dissimulada, contribuiu para percebermos até que ponto isso desencadearia respostas mais assertivas por parte do grupo que teve suporte visual.

Assim, como já explicitámos, escolhemos as questões em função dos conteúdos musicais para os quais pensamos produzir imagens, com o intuito de os reforçar e constatar eventuais diferenças entre os grupos que assistiram ao concerto, com e sem suporte visual.

#### 5.3.2.1. APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS DO INQUÉRITO

Apresentaremos de seguida os resultados dos dois grupos inquiridos, assinalando a cor diferente a resposta correta.

Tabela 25 | Resultados do inquérito dirigido ao grupo de controlo [5ºA] e ao grupo experimental [5ºB]

		5ºA sem	5ºB com
1. COMO CLASSIFICAS ESTA AUDIÇÃO?	Excecional	7	8
	Muito boa	15	14
	Boa	2	2
	Razoável	0	0
	Má	0	0
2. COMO CLASSIFICAS A EXPERIÊNCIA DESTA AUDIÇÃO?	Muito inovadora	11	10
	Inovadora	11	5
	Pouco inovadora	2	7
	Nada inovadora	0	2
3. DURANTE A AUDIÇÃO ESTIVESTE CONCENTRADO(A) NA MÚSICA?	Sempre	19	18
	Muitas vezes	4	4
	Às vezes	1	0
	Raramente	0	0
	Nunca	0	0
1. QUANTAS PARTES COMPLETAMENTE DIFERENTES, NÃO CONTANDO COM AS REPETIÇÕES, TEM A PEÇA “COMETA”?	Duas	21	13
	Três	3	1
	Quatro	0	8
	Não sei	0	2
2. A PARTE CENTRAL DA PEÇA ENCONTRA-SE NUM ANDAMENTO MAIS LENTO. RECONHECES O COMPASSO?	Binário	5	10
	Ternário	11	8
	Não sei	8	6
3. TODAS AS PARTES TÊM CORO?	Sim	1	1
	Não	1	1
	Não sei	22	23
1. QUAIS OS GRUPOS DE INSTRUMENTOS QUE MAIS SE DESTACAM NA PEÇA “FUNDO DO MAR”?	a) Violino, Saxofone, Fagote, Voz	1	0
	b) Harpa, Voz, Bombo, Trompete	0	1
	c) Saxofone, Voz, Violoncelo, Tuba	0	0
	d) Harpa, Voz, Violino, Trompete	21	22
	e) Não sei	2	1
2. QUAL O ANDAMENTO DA PEÇA “FUNDO DO MAR”?	a) Rápido	0	1
	b) Lento	0	1
	c) Não sei	23	22
3. QUAL É A DINÂMICA QUE ESTÁ MAIS PRESENTE NA PEÇA “FUNDO DO MAR”?	a) Piano – p	6	8
	b) Mezzo Forte – mf	15	22
	c) Forte – f	6	1
	d) Fortíssimo – ff	0	0
	e) Não sei	1	1

Nota: o Grupo 5º A assistiu ao concerto **sem** suporte visual e o grupo 5º B assistiu ao concerto **com** suporte visual

### 5.3.2.2. DISCUSSÃO DOS RESULTADOS DO INQUÉRITO

Partimos para esta experiência com expectativas bastante elevadas, pautadas pelo entusiasmo de refletirmos sobre os conteúdos visuais em função dos conteúdos selecionados sobre as obras, discutidos com a docente destes alunos. O objetivo primordialmente informativo não era a inovação que este projeto nos proporcionava, era sim termos a possibilidade de virmos a reunir respostas individuais acerca dos conteúdos graficamente propostos, sobre a sua adequação e utilidade para a apreensão desses conteúdos.

As questões colocadas podem organizar-se em dois grandes blocos: o primeiro corresponde a percepções do público sobre a experiência e abrange as três primeiras perguntas; o segundo envolve seis questões sobre as duas obras, pressupondo a escolha pela única resposta correta de entre as várias opções apresentadas.

Esperávamos verificar uma disparidade entre o grupo que tinha o apoio visual, ao rececionar a obra, face ao que somente a poderia ouvir. No entanto, isso não aconteceu de forma suficientemente explícita para que possamos afirmar, através das respostas recolhidas, que a imagem foi imprescindível para a assertividade destes alunos.

O que verificámos pelas respostas, e não tínhamos anteriormente ponderado, é que o facto de serem alunos com formação musical os levou obviamente a evidenciar mais facilidade em pronunciar-se sobre os aspetos teóricos e técnicos das obras, uma vez que fazem parte da sua formação e rotina diárias.

Sobre os resultados propriamente ditos, não registamos em nenhum dos grupos uma apreciação menos positiva da experiência daquela audição e nenhum aluno referiu ter perdido a concentração devido à presença da imagem. Constatámos que a dimensão inovadora foi mais valorizada pelo grupo que não presenciou um espetáculo com acompanhamento visual. A familiarização que hoje em dia se tem com a imagem, cada vez mais presente no quotidiano, poderá justificar uma certa banalização deste recurso no espírito destes alunos.

Quanto às perguntas especificamente formuladas acerca das duas obras tocadas, três perguntas para cada obra, envolvendo sempre uma resposta correta, verificam-se duas situações em que o grupo sem acesso ao suporte visual obteve melhores resultados: a identificação das partes de uma obra e o reconhecimento do compasso típico de outra obra, sendo que o grupo experimental apenas evidenciou um desempenho superior ao assinalar a dinâmica de uma peça. Os resultados obtidos permitem-nos admitir, igualmente, que o contributo da imagem para o reconhecimento da presença do coro ou do andamento de uma peça não será relevante, dados os valores negativos obtidos, sendo possível assumir tratar-se de conteúdos ainda não consolidados, a avaliar pelo elevado número de respostas “Não sei” fornecidas pelos alunos.

Entendemos que, no caso da peça *Cometa*, as perguntas que foram elaboradas eram mais acessíveis pelo facto de se referirem a conteúdos mais fáceis de interpretar por estudantes de música. Já no caso da obra *No fundo do mar*, alguns pormenores gráficos que



disponibilizámos pareceram-nos fulcrais como auxílio para o reconhecimento e posterior opção pela resposta correta, o que poderá contribuir para explicar os melhores resultados do 5º B na questão sobre a dinâmica das obras. As imagens referiam-se a conteúdos musicais mais subtis da obra, porventura menos consolidados naquele nível de formação, e, por isso, tiveram um papel mais preponderante do que os conteúdos elaborados para a primeira peça. Ilustramos alguns exemplos através das seguintes imagens:



Fig. 84 | Imagens para auxílio na identificação dos instrumentos de destaque na peça musical



Fig. 85 | Imagem de uma panorâmica lenta para auxílio na identificação do tipo de andamento da peça



Fig. 86 | Imagem contendo o símbolo *mf* (*mezzo forte*) para auxiliar na identificação da dinâmica da peça

Contudo, ao analisarmos estes resultados, levantaram-se algumas dúvidas quanto a este processo, uma vez que admitimos que poderá ter havido alguma contaminação dos resultados pelo facto de os estudantes dispostos na plateia terem ficado demasiado próximos uns dos outros. Um outro aspeto de que não temos conhecimento suficiente para uma avaliação inequívoca é o facto de, apesar de se tratar de dois grupos do mesmo ano de escolaridade (5º), não sabermos o nível de cada uma das turmas. Partimos do pressuposto de serem grupos *equilibrados*, contudo, caso se verificasse uma eventual discrepância relativa ao aproveitamento de ambas as turmas, seria o suficiente para determinar os resultados e, assim, contaminar o que revelam.

Apesar de os resultados obtidos não nos permitirem confirmar a hipótese da qual partimos quanto à relevância da proposta visual, considerámos ter-se tratado de uma experiência muito válida para a eventual continuidade do nosso trabalho prático, na medida em que, em certos momentos, acreditarmos que os conteúdos visuais (ainda que com as reservas partilhadas atrás) serão, eventualmente, úteis para as estratégias e objetivos que pré-determinámos para este concerto. O facto de termos obtido valores mais consentâneos com as nossas expectativas apenas num caso (a dinâmica das obras) poder-nos-á também levar a refletir sobre a adequação da proposta visual apresentada, no sentido da procura constante de novas soluções, quer para estimular a produção de conhecimento, quer para valorizar a dimensão lúdico-estética.

#### DISCUSSÃO GERAL DOS RESULTADOS DO ESTUDO

Dos vários aspetos que ressaltam do estudo exploratório que efetuámos, vamos agora sublinhar algumas ideias mais relevantes que constituem um fio condutor do percurso que realizámos e que se dividiu em duas partes: os CP e o concerto no CMP.

Uma parte importante desta pesquisa, através da análise das estratégias implementadas em cada obra, corresponde à aferição de conexões nas escolhas que foram feitas e à revelação de alguns padrões e procedimentos que comprovaram terem sido bem-sucedidos e por isso repetidos, e em alguns casos melhorados. Um caso que ilustra o que acabámos de referir verifica-se, por exemplo, nas situações em que se repetiram audições das obras e para as quais foram implementadas diferentes estratégias em temporadas distintas. Nestes casos, as variações de estratégias podem ser justificadas pelo facto de se aspirar a alcançar objetivos distintos nas diferentes récitas ou pelo facto de cada concerto ser pensado como uma unidade, o que determinaria as opções apresentadas em função dessa preocupação. Enquadra-se nestas opções, por exemplo, o cuidado de dosear as estratégias em função da duração e atmosfera de cada obra, pretendendo uma relação com o todo, um plano específico para o concerto.

Admitindo que a utilização da imagem nos concertos vai para além do intuito comunicativo ou educativo, devemos assumir que, muitas vezes, ela teve um papel determinante como artifício para a sedução do público, sobretudo o mais jovem, que também por esta via aprendeu a estar no concerto, a fruí-lo de um outro modo e a incrementar o seu gosto pela música; daí a utilidade de revermos atentamente os resultados, em bruto, parcelarmente e correlacionados com recursos, objetivos e estratégias.

Este estudo revela ter havido uma relação entre os recursos visuais utilizados, de acordo com as estratégias, e cada objetivo determinado para as obras. Existiram regularidades na distribuição dos tipos de recursos pelos objetivos, de forma mais evidente quando procedemos à análise por grupos de peças com características análogas. Essas características determinaram os motivos e consequentemente interferiram nas nossas opções.

Apesar da ponderação, e discussão, serem parte integrante do processo de trabalho, há que ter ainda em conta a subjetividade das escolhas por parte da designer ou da direção artística. Ditadas por componentes mais racionais ou emotivas, as escolhas pessoais dependeram de aspetos como a elaboração de sinopses cerebrais, o estabelecimento de ligações afetivas, e dessas múltiplas conexões originaram as propostas visuais, que por sua vez provavelmente desencadearam no espectador um processo íntimo de estabelecer outras possíveis relações, como por exemplo quando relacionamos a determinada música aspetos pessoais e afetivos. Aliás, situa-se aqui, no domínio das perceções do público, a que sentimos ser a maior fragilidade deste estudo, por não nos ser possível afirmar que as propostas gráficas elaboradas influenciaram decisivamente a qualidade dessas perceções.

A preocupação pedagógica dos CP ditara necessidades que, como constatámos, condicionaram as estratégias. Sempre que as estratégias revelaram ser bem-sucedidas foram repetidamente postas em prática, por exemplo no caso do recurso *perguntas*, que, como já descrevemos, divulgava informação sobre cada concerto e, ainda, serviu de elemento (etapa) estruturante na dinâmica do mesmo. Ou ainda o recurso *esquema/diagrama* (para a explicação sobre determinada obra), que em todos os casos que foi testada a sua utilização durante o concerto através de perguntas dirigidas ao público, revelou eficácia, pela assertividade com que foi capaz de se pronunciarem sobre a obra.

A relação direta que procurámos estabelecer entre *recurso – estratégia – objetivo* fez ainda mais sentido quando a enquadrámos numa análise em conjuntos de parâmetros, sem nos cingirmos ao binómio *recurso – obra*. Só assim fomos capazes de estabelecer relações pertinentes, implicadas no processo, que não foram conscientes durante a prática, e que nos permite agora constatar e identificar estratégias eficazes para estabelecer diálogos entre a imagem e a música.

#### 5.4.1. AVALIAÇÃO DOS OBJETIVOS DO ESTUDO

É oportuno fazermos neste momento uma avaliação do estudo que realizámos e verificar em que medida esta análise confirmou as nossas motivações, apontou respostas para as questões de investigação e de que forma contribuiu para refletirmos sobre os objetivos que nos impeliram para a sua realização.

Assim, confirmámos ter sido útil procedermos a esta análise uma vez que foi o momento em que refletimos e analisámos quantitativa e qualitativamente todas as estratégias implementadas durante as nove temporadas de concertos, relacionando-as, agora, com processos comunicativos que podem ser entendidos como premeditados e devidamente adequados a cada contexto específico, afastando-nos da ideia, com que partimos inicialmente, relacionada com a noção de incerteza que o experimentalismo nessa prática nos tinha suscitado. Essa prática *irrefletida* não nos servia para tirarmos ilações sobre a adequação, a eficácia da estratégia comunicativa proposta e sobre a forma como contribuía para o desenvolvimento da literacia do público, centrada numa cultura musical e visual.

Essas inquietações determinaram os objetivos gerais da nossa tese, e consequentemente deste estudo, que pretendíamos que contribuísse para encontrarmos respostas para as principais questões.

Deste modo, a realização deste estudo contemplou a análise de estratégias gráficas dos CP e a opinião do público sobre os mesmos, assim como a realização do concerto no CMP, que pretendemos que fosse a primeira possibilidade de pormos em prática as ilações que a análise da primeira parte do estudo nos permitiu retirar, impulsionando, assim, futuros procedimentos para esta prática de implementar estratégias de design para a compreensão de conteúdos visuais e musicais, contribuindo para o desenvolvimento da literacia de um público.

Este estudo proporcionou-nos fazer uma avaliação qualitativa das estratégias implementadas, ainda que com algumas limitações. Na primeira parte do estudo, devido à quantidade de obras analisadas e parâmetros definidos, a tarefa de classificação apresentou alguma complexidade, apesar do esforço que fizemos durante esse processo para agrupar dimensões e redefinir focos cada vez mais relacionados entre parâmetros. Além disso, em diversos parâmetros, a escolha nem sempre foi facilitada, uma vez que alguns recursos poderiam associar-se a mais do que uma opção por parâmetro, o que eleva a subjetividade da análise realizada, apesar do esforço para obter o maior rigor possível. Neste caso concreto, concluímos que facilitaria, numa oportunidade futura, limitar ainda mais os parâmetros de caracterização, ainda que sob pena de se perderem algumas subtilidades possíveis de aferir através da opção posta em prática.

No caso do concerto experimental implementado no CMP, teríamos beneficiado caso o tivéssemos realizado num outro contexto de menor especialidade (todos os alunos tinham formação musical), de forma a constatar-mos mais claramente a função desempenhada pela imagem para promover a assimilação desses conteúdos musicais.

Esta etapa do nosso trabalho, o estudo exploratório, possibilitou-nos avaliar as consequências da presença da imagem nos concertos, ao nível da assimilação de conteúdos, da compreensão e fruição dos objetos artísticos musicais e constatar-mos a importância do audiovisual enquanto reforço para o envolvimento do público durante os espetáculos, abrindo-nos novos campos de exploração em futuros concertos em que viermos a pôr em prática as estratégias mais bem-sucedidas validadas por este estudo.

#### 5.4.2. RESPOSTA ÀS QUESTÕES DE INVESTIGAÇÃO

Estamos, assim, em condições de esboçarmos, no final deste capítulo, possíveis respostas para as questões que nos propusemos aprofundar no contexto desta investigação.

1 – *O design de comunicação promoveu a mediação entre a imagem e a música. A perceção da imagem exige atenção, dividindo a atenção que o espectador podia dedicar à*

*música. O design de comunicação, organizando uma relação ecológica entre a imagem e a música, interfere com certeza também na percepção e na leitura do objeto artístico, ainda que tal possa não corresponder inequivocamente a um deficit de atenção, antes podendo potenciar (ou não) a atenção, a concentração ou a capacidade de fruir a música. De que forma a componente visual interfere na percepção, memorização e fruição que o público possa ter do espetáculo a que assiste?*

Qualquer intervenção significa interferência e o papel do design nos CP foi interventivo, procurando explorar a sua capacidade de mediar a relação entre a imagem e a música, fomentando estratégias para potenciar a sua coexistência em cada concerto. Entendemos que a interferência que daí advém é sobretudo positiva, na medida em que os relatos recolhidos do público sobre a sua experiência no CP confirmam a nossa suposição. A percepção da música, sob influência de imagens, foi em certa medida conduzida, de forma a facilitar a compreensão dos aspetos mais relevantes sobre si mesma. O facto de deixar de ser uma audição espontânea, *livre*, significou por outra via alcançar objetivos comunicativos que de outra forma dificilmente seriam compreendidos pelo público presente.

Um dos contributos que o inquérito nos trouxe foi a confirmação da importância da imagem para o processo de memorização. Os exemplos relatados não só se referem especificamente aos conteúdos visuais desse concerto, como são descritos estabelecendo uma relação particular com as obras. O entendimento sobre aquilo a que assistiu pode ter variado, de sujeito par sujeito, mas foi transversal a todos a capacidade de enumerarem momentos particulares desse espetáculo, com um notório entusiasmo de quem sentiu prazer em ter estado presente. A presença de imagem nos concertos parece, não só ter aproximado a música do público, como o público do hábito de ir aos concertos.

*2 – Estando presente nos objetivos dos concertos uma atitude de promoção da sua compreensão em que medida os discursos visuais auxiliam no entendimento, porventura complexo, dos conteúdos musicais que se pretendem ampliar?*

Os discursos visuais, em primeiro lugar, permitiram tornar visíveis elementos intrínsecos à música que são normalmente impercetíveis ao ouvinte comum. Além disso, a exploração de uma gramática visual permitiu-nos articular discursos metalinguísticos acerca da música, clarificando-a mesmo quando nos referimos a conteúdos manifestamente abstratos. Cada experiência física permitiu igualmente ao público adquirir novos conceitos visuais, que lhe permitiram ao longo das temporadas estar cada vez mais apto para os diálogos propostos que visavam, sobretudo, a compreensão da música.

As relações que à partida determinámos de acordo com o conteúdo das obras apresentadas originaram as propostas visuais. Assim, a componente visual conduziu sistematicamente a audição das obras e a sua adequação esteve sujeita condicionada ao nosso entendimento sobre elas, nos casos de maior objetividade e nos casos de maior subjetividade, contudo, em todos os casos a imagem teve influência na audição, acrescentando-lhe outros sentidos que possibilitaram um entendimento mais completo e complexo dos conteúdos



musicais. Os discursos visuais não se limitaram a reforçar o conhecimento sobre a música, treinaram o público a aprender sobre música por via de uma outra linguagem (a visual), ao mesmo tempo que o instruíam cada vez mais sobre essa linguagem. O entendimento é facilitado pela interseção dos diferentes discursos, apesar dos diferentes níveis de rigor, que, todavia, se complementam e nos fornecem ferramentas distintas para a consolidação do conhecimento.

*3 – Sendo os ambientes sonoros dos concertos frequentemente primordiais no envolvimento atencional do público, que importância pode ter a experiência audiovisual proporcionada enquanto reforço, para além da estritamente musical e da estritamente visual ocupada pelos próprios músicos e instrumentos, o envolvimento do público durante os espetáculos?*

O envolvimento do público nos CP foi promovido por todos os intervenientes. Principalmente através da música e dos músicos, mas todos os contributos uniram esforços para consolidar e expandir sensorialmente a audição. A explicação dirigida ao público pelo apresentador sobre o programa a ser exibido, convenientemente demonstrado através de exemplos, é um bom exemplo da preocupação adjacente a este projeto da importância de envolver o público durante o espetáculo, dando-lhe protagonismo e conferindo-lhe um papel ativo. Os concertos poderiam ter sido comentados, e dadas essas explicações sem outros contributos, mas a essência do projeto exigia a intervenção diversificada e especializada que lhe conferisse o estatuto de inovador baseado na sua oferta. A imagem projetada, quer através da captação de imagem, quer através do design, teve um importante contributo enquanto reforço da música, mas, para além disso, como já foram referidos, os CP contaram com a presença de iluminação devidamente ponderada, com o necessário controlo do som, com a cuidadosa organização da sala e do palco por parte do staff do Coliseu do Porto, com a apresentação de cada programa dos CP, com os convidados especiais. Todos estes contributos aproximaram o público da dinâmica planificada para os CP, envolvendo-o numa dimensão multimodal que o espetáculo lhe oferecia em cada um dos concertos, se possível não distinguindo cada uma das partes do todo.

*4 – No caso particular dos CP que exibem de forma evidente uma perspetiva educativa, tentando várias estratégias de promoção da atenção do público jovem e da sua participação efetiva no concerto, através de uma atitude de escuta ativa, mas também através da resposta a questões ou outras formas de intervenção, que aspetos da produção visual dos espetáculos, no âmbito do design de comunicação, podem contribuir para a compreensão de conteúdos visuais e musicais?*

Embora a produção visual tenha sido importante para além da perspetiva educativa, foi sobretudo esta a que mais determinou as nossas opções. O design de comunicação permitiu-nos produzir imagens capazes de sintetizar e clarificar os conteúdos informativos sobre as obras que nos solicitaram divulgar. Mas a vertente educativa dos CP não se limitou

à educação musical, ao seu domínio técnico e conhecimento de repertório. A produção visual focou-se também noutros aspetos: a aprendizagem de uma conduta comportamental apropriada através da utilização de certos recursos promotores de dinâmicas participativas que contrapunham aos momentos musicais; uma mobilização para conquistar o público ao proporcionar-lhe prazer em assistir a concertos, pela dimensão lúdica enquanto objetivo pretendido para além da audição; o cumprimento do propósito de ampliar, através dos conteúdos visuais, o conhecimento do público, não só da música, mas das artes em geral.

A diversidade de recursos ao dispor do design, tendo em conta os parâmetros que nos auxiliaram durante o nosso trabalho prático, permitiu apresentar soluções coerentes e ajustadas à música tocada, contudo, a música retribuiu o apoio da imagem, uma vez que inevitavelmente condicionou a leitura das imagens apresentadas, conferiu-lhes novos sentidos e expandiu-as. Foi um processo, desde o início, ponderado e adaptado tendo em conta a subjugação da imagem perante a música, mas no qual verificámos uma interação mútua e saudável para o entendimento de cada uma das áreas.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partimos para esta dissertação com o objetivo de cumprir motivações de natureza pessoal, social e académica. Relativamente às motivações pessoais, destacamos a necessidade de desenvolver estratégias cada vez mais eficazes a realização de um trabalho concreto de design, extenso no tempo e praticado com grande regularidade, assim como exercitar em cada nova proposta uma componente inovadora, esteticamente estruturada e coerentemente integrada no processo de design da forma mais consciente possível. Este propósito vai, igualmente, ao encontro de um objetivo mais geral que encontramos no Design de Comunicação: o de adotar estratégias que permitam conferir visibilidade e valorizar outros objetos, no nosso caso particular de natureza musical. As motivações sociais estão relacionadas com a ambição de desenvolver um estudo que pondere questões pertinentes capazes de sedimentar uma outra forma de vivenciar um concerto através da experimentação de diferentes e múltiplos estímulos sensoriais e cognitivos. Em suma, torna-se importante contribuirmos para uma experiência que se revele intensificadora e atrativa para novos e diversificados públicos.

Nesse sentido, procurámos desenvolver uma investigação que partisse de um percurso singular – aquele que nós traçámos ao longo das nove temporadas dos CP e que nos permitiu construir uma visão particular sobre o design – e que simultaneamente englobasse o indivíduo, o conteúdo artístico, o contexto cénico e a atualidade dos conteúdos propostos.

Utilizámos, assim, estratégias de design como auxílio para a compreensão de conteúdos visuais e musicais, de forma a contribuir para o desenvolvimento da literacia de um público, assumindo dessa forma a preocupação com a dimensão educativa, assim como tivemos oportunidade de experienciar diferentes recursos para uma avaliação qualitativa das estratégias implementadas. Este tipo de procedimentos pressupunha que posteriormente conseguíssemos obter dados objetivos respeitantes aos contributos do design para a receção e fruição das peças musicais, bem como sobre a importância do meio audiovisual enquanto reforço para o envolvimento do público durante os espetáculos. Este conjunto de propósitos e experimentações permitir-nos-ia posteriormente avaliar as consequências da presença da imagem nos concertos, ao nível da assimilação de conteúdos, bem como da compreensão e fruição dos objetos artísticos musicais.

Ao nos dedicarmos a analisar o contributo que a imagem poderia ter para potenciar a receção e educação musical (cap. 1), procurámos compreender melhor a dimensão que o seu papel educativo e colaborativo pode assumir, através da deambulação por diversos contextos, pode assumir no espetáculo ao vivo em articulação com a presença da música.

Foi importante para o nosso trabalho refletirmos sobre esse contexto, tão específico, que caracteriza um concerto ao vivo (cap. 2), pelo modo como facilitou o entendimento

do papel distinto de cada um dos seus intervenientes, a sua interação e contributo na conceção de um concerto, nomeadamente a participação do público e a importância do seu envolvimento para o processo.

O enquadramento histórico beneficiou a nossa tomada de consciência dos diversos contributos artísticos que exploraram a relação entre a imagem e a música ao longo dos anos e também da forma como esses contributos a tornaram pública. Desse modo, estabelecemos, através deste trabalho académico, uma relação com o nosso trabalho prático, analisando a importância de viabilizar a compreensão da música investindo intencionalmente na visualidade, pela sua potencial importância e capacidade de reforçar os conteúdos musicais.

Verificou-se que a relação entre a imagem e a música, em alguns exemplos, assumiu aspetos ora mais funcionais, ora mais artísticos, mas em todos os casos beneficiadora de uma sensibilização para a música e artes em geral. No caso da Ópera, interessou-nos particularmente refletir sobre a forma integradora como esta forma de expressão artística inclui a imagem no espetáculo, dotando-a de um papel específico e imprescindível e evidenciando as experiências que oferece. A Ópera é um significativo exemplo de um modelo de espetáculo ao vivo, que depende, e resulta, da boa integração de todas as artes que o integram, de forma colaborativa e transversal pelo benefício do todo.

Consequentemente, analisámos a imagem como elemento atraente e atuante num processo de condução do espectador menos experiente, menos familiarizado com a música, durante os concertos, em que as propostas visuais favorecem a aprendizagem. Este processo relaciona-se intimamente com a importância que entendemos que as artes assumem em processos educativos por vias não formais e não convencionais.

Podemos afirmar que a imagem beneficia a receção da música, mas confronta o espectador com mudanças que ditam novos procedimentos, novos contextos e novos modos de ver, que implicam uma educação do público, ou seja o desenvolvimento de uma literacia multimodal para a receção do ato musical.

A pergunta que levantámos desde o início sobre o que implica esta outra realidade proposta, *ouvir* a música ou *ver e ouvir* a música, motivou partirmos à descoberta da resposta através da reapreciação das propostas visuais (cap. 5) apresentadas no decorrer das nove temporadas de CP, à luz de um outro olhar, agora mais comprometido pelo questionamento que nos levou a desenvolver esta tese. O confronto com as mudanças que ditam novos procedimentos auxiliou uma maior tomada de consciência dos nossos próprios procedimentos processuais e conceituais, fazendo-nos refletir num outro momento posterior à conceção, e com uma outra perspetiva, sobre eles.

Foi o que procurámos fazer no capítulo 4, através dos exemplos práticos selecionados do nosso repertório: apresentar, explicar e justificar os procedimentos que nos conduziram até às soluções apresentadas, refletindo sobre os recursos utilizados para o efeito de acordo com as estratégias que beneficiaram os objetivos delineados para cada uma das obras, em

que cada qual exigiu uma análise específica tendo em conta a adequação dos conteúdos visuais que lhe foram anexados.

As nossas inquietações, relacionadas com o papel da imagem nos concertos de música, sobre a forma como poderíamos mediar e potenciar esse diálogo, exigiram que fizéssemos a confrontação com os contributos teóricos (previamente apresentados no cap. 3), assim como com projetos semelhantes ao nosso (utilização de conteúdos visuais em concertos), que referenciámos brevemente no capítulo 2. Tal procedimento foi um auxílio muito importante para compreendermos os mecanismos da imagem, assim como as funções que pode assumir, de modo a potenciá-las neste contexto específico.

Deste modo, a reflexão e tomada de consciência ampliaram a nossa capacidade de crítica relativamente ao trabalho prático desenvolvido, e consolidaram a fundamentação acerca dos processos e propostas visuais que foram apresentadas.

A reflexão teórica no campo da imagem e design de comunicação revelou-se imprescindível para, num primeiro momento, consciencializarmos, e posteriormente avaliarmos, os efeitos que advêm da utilização da imagem e, dessa forma, não nos confinarmos ao papel limitador de constatação do efeito provocado pelos recursos pelos quais se opta, mas sim, prepararmos antecipadamente as propostas gráficas em função do conhecimento prévio das vias mais eficazes através das quais deveremos investir. Procurámos, assim, compreender as capacidades da imagem para compreender como o design de comunicação utiliza os seus mecanismos.

Contudo, para encerrarmos o caminho que nos propusemos percorrer, ou seja, avaliar o efeito que os conteúdos visuais podem desempenhar no desenvolvimento da literacia cultural do público, era ainda necessário procedermos à análise dos recursos e estratégias utilizadas, interseccionando-a com os contributos teóricos abordados. Esta metodologia, que constitui o núcleo da primeira parte do capítulo 5, permitiu, em certa medida, validar opções anteriormente assumidas, tornando produtiva a análise efetuada tendo em vista os objetivos deste trabalho.

A definição da estrutura de análise das estratégias de design utilizadas e a identificação de parâmetros para a sistematização das estratégias de design basearam-se nos principais conteúdos abordados no capítulo 3, relacionando os recursos básicos utilizados pelo design, através dos quais se difundem conteúdos, com o objetivo específico de viabilizar a leitura de imagens e com as estratégias adotadas nas várias situações.

A análise realizada possibilitou-nos fazer uma avaliação de natureza qualitativa das estratégias implementadas, fornecendo eventuais explicações para algumas das questões suscitadas por este estudo e cujo *espírito* a seguir se retoma esquematicamente. Essas questões prendem-se com a forma como o design de comunicação promoveu a mediação entre a imagem e a música, atentando às situações em que a componente visual interferiu na perceção do público; com as consequências da presença da imagem nos concertos (questão a que procurámos dar resposta com base no inquérito que dirigimos ao público); com o

contributo dos recursos visuais para o entendimento da música; com a importância da experiência audiovisual para o envolvimento do público; e com a identificação dos aspetos da produção visual que mais contribuíram para a compreensão dos conteúdos musicais.

Para além do trabalho de análise das estratégias e dos recursos visuais mobilizados, considerámos imprescindível para o nosso estudo aceder à opinião do público, enquanto destinatário preferencial dos projetos desenvolvidos no âmbito do Design de Comunicação. Procurámos, deste modo, confirmar ou refutar as convicções com que partimos, preocupação que se traduziu na realização e análise das respostas a dois inquéritos. O primeiro possibilitou-nos reunir esse testemunho e constituir-se como uma importante ferramenta para consolidar caminhos para um trabalho futuro, refletindo-se imediatamente na conceção do concerto no Conservatório de Música do Porto (CMP). Aí, procurámos recuperar e avaliar todas as constatações das anteriores fases do trabalho, tendo ainda efetuado um segundo inquérito. Apesar das limitações que posteriormente verificámos em termos de resultados, devemos assinalar a relevância que teve para nós a realização desta investigação, uma vez que a proposta visual foi ponderada de raiz tendo em consideração a pesquisa e a experimentação anteriormente concretizadas, num processo agora muito mais consciente sobre o poder da ferramenta que utilizamos, prevendo resultados concretos para alcançar determinados objetivos. O alcance do nosso trabalho situa-se, essencialmente, no âmbito de uma preocupação educativa, até pelo percurso profissional que temos traçado, não se limitando aos contextos formais de ensino da música, mas equacionando possibilidades bem mais amplas.

Embora tenhamos realizado outros concertos depois deste estudo<sup>88</sup>, em cuja conceção procurámos integrar as reflexões teórico-práticas, as opções adotadas aproximaram-se muito do modelo dos CP, pelo que a experimentação não pôde ir muito além do que pusemos em prática durante as nove temporadas. Não tivemos oportunidade, como inicialmente tínhamos previsto, de voltar a insistir na metodologia pensada para o concerto no CMP, diversificando o público e o contexto, e tal constitui um objetivo a concretizar num futuro próximo, de forma a podermos prosseguir uma reflexão sustentada sobre o modo como a imagem pode interagir de forma positivamente construtiva com a música em concertos ao vivo.

Não foi somente para uma área específica, como foi o caso da música e dos seus diversos relacionamentos ativos com a imagem, que a nossa prática trouxe contributos e novas possibilidades de questionamento. O trabalho que fomos realizando permitiu-nos ampliar os nossos horizontes de conhecimento, expandindo o campo experimental e o âmbito do nosso estudo.

---

<sup>88</sup> Ciclo de Concertos Promenade da Casa das Artes de Famalicão, em abril, maio, junho e julho de 2016.

Deste modo, a partir do desenvolvimento do nosso estudo, julgamos ter sistematizado um conjunto de práticas significativas de design, que, por um lado, sugerem o seu contributo para a melhor compreensão dos conteúdos musicais e, por outro, evidenciam o modo como a imagem permite proporcionar ao público uma vivência mais completa da música, das experiências pedagógicas, emocionais e estéticas. As conclusões a que chegámos apresentam uma dimensão pessoal, resultante das nossas próprias experiências neste contexto, mas também mais generalizável a partir dos contributos teóricos elencados.

No entanto, temos a consciência de que seria ainda importante analisarmos um conjunto maior de parâmetros capazes de nos fornecerem informações cada vez mais diversificadas e fundamentadas sobre as áreas em que se desenvolvem projetos no âmbito do design. Por exemplo poderíamos distinguir entre os recursos que resultam de uma adaptação (citação, paráfrase e outras estratégias possíveis que desenvolvemos através da apropriação de recursos visuais) e os recursos originais elaborados especificamente para determinada música, efetuando uma comparação sobre a eficácia comunicativa e pedagógica de cada um dos processos. Outras vias certamente importantes para melhor consolidarmos as conclusões a que este estudo nos conduziu passarão pelo levantamento de novas hipóteses, pelo necessário aprofundamento e confronto com áreas do conhecimento de grande relevância que foram brevemente referidas ou apenas sugeridas nesta nossa dissertação. Referimo-nos, por exemplo, ao contributo das neurociências, fundamental para uma mais profunda explicitação das dimensões relativas ao processamento visual e à construção de conhecimento a partir de imagens fixas e em movimento.

Refletir sobre trabalho realizado é frequentemente um ato de investigação arqueológica dos motivos de certas opções, à luz fria de uma racionalidade que não presidiu nem pode ou deve presidir à tomada dessas mesmas opções. Mas, feita desta forma académica, a análise liberta-nos de impressões e constrói um racional analítico que sustentará eventualmente práticas futuras sem as pear ou comprometer.



## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T. (1974). *Sobre a Indústria da Cultura*. Coimbra: Angelus Novus
- Andresen, S. (2010). *Obra Poética I*. Lisboa: Editorial Caminho
- Ascott, R. (2003). *Telematic Embrace: Visionary theories of Art, Technology, and Consciousness*. Califórnia: University of California Press Ltd.
- Baptista, A. (2012). A palavra na leitura de imagens: a cidade que o anjo vê e os címbalos que o leitor. Armanda Costa e Inês Duarte (Eds). *Nada na linguagem lhe é estranho. Homagem a Isabel Hub Faria*, 45-59. Porto: Edições Afrontamento
- Baptista, A. (2009). *Interações Texto / Imagem: O caso particular da legenda de fotografia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Benjamin, W. (2014). *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Porto Alegre: L&PM Editores
- Calado, I. (1994). *A utilização educativa das imagens*. Porto: Porto Editora
- Chion, M. (2008). *A audiovisão, som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto e Grafia
- Leborg, C. (2013). *Gramática visual*. Barcelona: Gustavo Gili
- Lévy, P. (1997). *Cibercultura*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Lévy, P. (1997b). *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*. Cambridge, Massachusetts: Perseus Books
- Löbach, B. (1981). *Diseño industrial*. Barcelona: Gustavo Gili
- Lupton, E. (2004). *Thinking with type*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press
- McCoy, K. (1990). American graphic design expression. *Design Quarterly*, 148
- Mitchell, W. (1984). *Image/Imago/Imagination New Literary History* (Vol. 15, pp. 503-537). Baltimore: John Hopkins University Press
- Moles, A. (1981). *L'image, communication fonctionnelle*. Paris: Casterman
- Morgado, M. (2009). *Texto visual / texto cultural. Uma perspectiva de desenvolvimento da literacia visual*. Lisboa: Escola de Comunicação, Artes e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona de Lisboa
- Mota, G. (2016). *Music Performance, Music Education, and Research: A coming of age story*. Paper presented at the Liora Symposium
- Stevens, M. (2009). *Music and image in concert. Using images in the instrumental music concert*. Austrália: Music and Media
- Virilio, P. (1990). *Jornal Expresso*. Lisboa.
- Wuytack, J., Palheiros, G. (2009). *Audición musical activa con el musicograma*. *Eufonía: Didáctica de la Música*, 47, 43-55



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aicher, O. (1994). Analógico y digital, Barcelona: Gustavo Gili
- Amado, M. (1999). O prazer de ouvir música: sugestões pedagógicas de audições para crianças. Lisboa: Editorial Caminho
- Arneheim, R. (1954). Art and Visual perception. Berkley: University of California Press
- Arneheim, R. (1954). Visual thinking. Berkley: University of California Press
- Barthes, R. (1977). Image, music, text. Londres: Fontana Press
- Berger, J. (1972). Ways of seeing. Londres: Penguin Books
- Bernstein, L. (1972). Concertos para jovens. Lisboa: Europa- América
- Brandt, H. (1945). The Psychology of Seeing. Nova Iorque: The Philosophical Library.
- Bochmann, C. (2003). A Linguagem Harmónica do Tonalismo. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa
- Bonnici, P. (2000). Linguagem visual, o misterioso meio de comunicação. Lisboa: Destarte.
- Brown, H. (2007). Oxford: Oxford University Press
- Buswell, G. (1936). How people look at pictures: a study of the psychology of perception in Art. Chicago: University of Chicago Press.
- Charvet, P. (2003), Comment parler de musique aux enfants: La musique classique. Paris: Scérén [CNDP] / Adam Biro.
- Clarke, E. (2005). Ways of listening: an ecological approach to the perception of musical meaning. Oxford: Oxford University Press
- Cook, N. (2000). Analysing musical multimedia. Nova Iorque: Oxford University Press Inc.
- Copland, A. (1974). Como ouvir (e entender) música. S. Cristóvão. Lisboa: Artenova
- Costa, J. (2010). A rebelião dos signos: a alma da letra. Lisboa: Dinalivro
- Damásio, A. (2010). O livro da consciência. Lisboa: Temas e Debates/ Círculo de Leitores.
- Damásio, M. (2001). Práticas Educativas e Novos Media. Coimbra: Edições Minerva.
- Davies, S. (2001). Musical Works and Performances: a Philosophical Exploration. Oxford: Oxford University Press.
- Dondis, D. (2007). Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes
- Dunsby, J. (Ed.) (2007). Oxford University Press
- Eggbrecht, H., Dahlhaus, C. (2009). O Que é a Música. Lisboa: Texto & Grafia Editores
- Elam, K. (2006). Sistemas Reticulares. Barcelona: Gustavo Gili.
- Esche, C., Eilat, G., Burmester, M., Nicolau, R. (2015). Como (falar sobre) coisas que não existem. Porto: Fundação de Serralves
- Goehr, A. (1995). A Música Enquanto Comunicação. Lisboa: Edições 70
- Goldsmith, E. (1984). Research into illustration: an approach and a review. Nova Iorque: Cambridge University Press
- Gombrich, E. (2002). Art and illusion. Londres: Phaidon

- Gombrich, E. (1996). Four theories of Artistic Expression, in *Art and Psychology*, ed. Richard Woodfield. Manchester: Manchester University Press
- Gould, G. (1984). *The Prospects of Recording*. Nova Iorque: Vintage Books
- Gomes, M. (2001). *Músicos contados aos jovens*. Lisboa: Nova Vega
- Griffiths, P. (2007). *História Concisa da Música Ocidental*. Lisboa: Bizâncio.
- Grove Music Online. (2007). *The Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: University Press Oxford
- Haslam, P. (2002). *Tipografía. Función, forma y diseño*. Barcelona: Gustavo Gili
- Haslam, P. (2002). *Type & Typography*. Londres: Laurence King Publishing
- Heller, H. (2001). *Icons of Graphic Design*. Londres: Thames & Hudson
- Henrique, L. (2004). *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Henrique, L. (2007). *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Hollis, R. (2000). *Design Gráfico, uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes
- Iwaniya, S. (1994). Interaction between auditory and visual processing when listening to Music in Áudio Visual Context. Lisboa: Bizâncio.
- John- Steiner, V. (2000). *Creative Collaboration*. Oxford: Oxford University Press
- Joly, M. (2007). *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70
- Kellner, D. (1996). *Media Culture*. London: Routledge
- Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. California: Stanford University Press
- Klaten, R., Bourquin, N., Tissot T., Ehmann, S. (2008). *Data flow, visualising information in graphic design*. Berlim: Gestalten
- Konecni, V. (1982). *Social Interaction and Music Preference*. Psychology of Music. Deutsch: Deutsch Academy Press.
- Kress, G. (2003). *Literacy in the New Media Age*. New York: Routledge
- Kress, G., Leeuwen, T. (1996). *The Grammar of Visual Design*. Nova Iorque: Routledge.
- Leeuwen, G. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Nova Iorque: Routledge
- Leeuwen, T., Carey, J. (2001). *Handbook of Visual Analysis*. Londres: Sage Publications.
- Lupton, E. (1996). *Mixing messages, contemporary graphic design in North America*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press
- Lupton, E., Miller, A. (1999). *Design/Writing/Research. Writing on graphic Design*. Londres: Phaidon
- Macian, M., Fanjas, P. (2003). *Prêtez l'oreille !: Livre blanc des actions éducatives dès orchestres*. Paris: AFO.
- Miell, D., K. (2004). *Collaborative Creativity*. Lexington: Chase Publishing Services
- Morin, E. (1970). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Ed. Moraes.
- Miell, D., Karen, L. (2004). *Collaborative Creativity, Contemporary perspectives* (F. A. Books Ed.)

- Mirzoeff, N. (1999). *Introduction to visual culture*. Nova Iorque: Routledge
- Mirzoeff, N. (2015). *How to See the World*. Londres: Penguin Books Limited
- Mitchell, W. (1986). *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press
- Pahlen, K. (2003). *O mundo maravilhoso da música: uma alegre viagem de descobertas ao mundo musical*. Lisboa: Veja.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro
- Rancière, J. (2011). *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro
- Rayner, K. (1998). Eye movements in Reading and information processing: 20 years of research. *Psychological Review*, 124, (3), 372-422
- Rehe, R. (2000). Legibility. In Gunnar Swanson (Ed). *Graphic Design and Reading: explorations of an uneasy relationship*. Nova Iorque: Allworth Press.
- Rose, G. (2007). *Visual Methodologies*. Londres: Sage
- Ross, A. (2009). *O resto é ruído. À Escuta do Século XX*. Alfragide: Casa das Letras
- Sacks, O. (2007). *Musicophilia: Tales of Music an the Brain*. Nova Iorque: Knopf
- Samara, T. (2004). *Diseñar con y sin retícula*. Barcelona: Gustavo Gili
- Sardelich, M. (2006). Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. *Cadernos de Pesquisa*, v. 36, n. 128, p. 451- 472
- Sherdroff, N. (1999). *Information Interaction Design: A Unified Field Theory of Design* artigo do livro *Information Design*, editado por Bob Jacobson e publicado pela MIT Press
- Sloboda, J. (1985). *The musical mind: the cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Thompson, F., Graham, P., Russo, F. (2005). *Seing music performance: Visual influences on perception áudio experience*. 1-4 Semiotica
- Tribe, M., Reena, J. (2006). *Arte y Nuevas Tecnologias*. Colónia: Taschen
- Vernallis, C. (2004). *Experiencing music video. Aesthetics and Cultural Context*. Nova Iorque: Columbia University Press
- Zielinski, S. (2006). *Deep time of the media*. Cambridge: MIT Press

## DOCUMENTOS ELETRÓNICOS

- Abdullah, M. H. (2000). *Media Literacy*. Retrieved from <http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED442147.pdf>
- Carvalho, R. (2013). *The Magical Features of Immersive Audio Visual Environments* Retrieved from <https://dl.acm.org/citation.cfm?id=2500096>
- Grove Music Online. (2007). Oxford: Oxford University Press
- Tinoco, L. (2013). *Contos fantásticos, para narrador e orquestra*. Retrieved from <http://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/obras/c/contos-fantasticos-para-narrador-e-orquestra-luis-tinoco?lang=pt - tab=0>





## ANEXOS<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Os documentos em anexo são as citações possíveis dos instrumentos originalmente utilizados no nosso estudo. Os documentos originais poderão ser acedidos em <https://www.dropbox.com/> para uma consulta mais rigorosa e pormenorizada.